



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Mierzenie się z esejem : studia nad polskimi badaniami eseju literackiego

Author: Małgorzata Krakowiak

Citation style: Krakowiak Małgorzata. (2012). Mierzenie się z esejem : studia nad polskimi badaniami eseju literackiego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



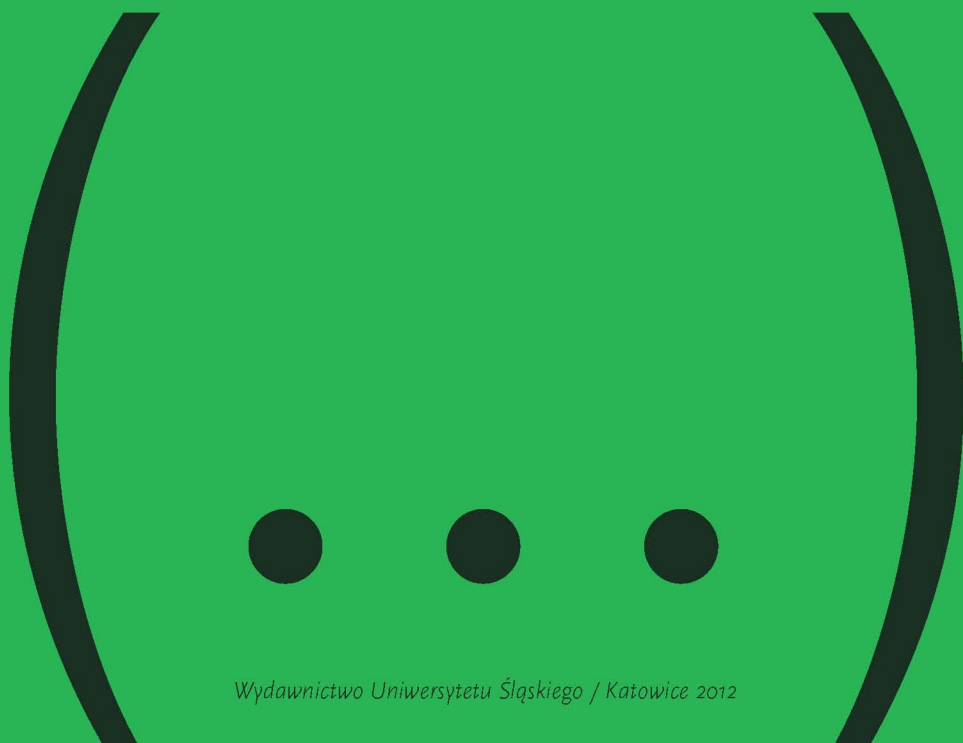
Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Małgorzata **Krakowiak**
Mierzenie się z esejem

Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego



Dlaczego, mimo wszystko, tak wielu współczesnych autorów: znanych i nieznanymi, profesjonalistów i amatorów, chętnie przyznaje się do pisywania esejów, choć skutki przynosi to różne? Przypomnijmy powody: Esej wciąż zachowuje atrakcyjność ze względu na tradycyjnie nobilitujący twórca charakter, więc nęci wielu. Esej jest trudną formą, więc nie każdemu i nie zawsze się udaje. Esej wydaje się formą łatwą i aktualną ze względu na przynależne mu subiektywizm i amorficzność, więc rzesze domorosłych „eseistów” szarżują i... w szarżach giną. I jeszcze jedno: Słowo „esej” stało się modne. Zaczęto je traktować jak kalkę z angielszczyzny i – w konsekwencji – obejmować nim prywatne zapiski, wypracowania szkolne, teksty literackie i popularnonaukowe. Nastąpiło ogromne rozszerzenie znaczenia słowa. To popularna dziś tendencja językowa. (Dość przypomnieć dzieje „generacji”, „galerii”, „epifanii”). Niestety, wraz z rozszerzaniem znaczeń słowa tracą funkcjonalność. Funkcja komunikacyjna ustępuje bełkotowi.

Tak samo jak nie warto dążyć do zewnętrznego ograniczania literatury, tak też nie warto bez zastanowienia majstrować przy języku – również subkodie genologicznym – to szkodzi zarówno ubożającemu systemowi językowemu, jak i jego użytkownikom, którzy jeszcze chwila i zaczną mówić o *Panu Tadeuszu* – story, a o *Samochwale* Brzechwy – np. tragedia, bo przecież „to tylko słowa”.

Fragment ze s. 156-157

Wróćmy w tym miejscu do wyjaśniania tytułu. Mimo wielości tekstów dotyczących eseistyki status genologiczny, a nawet ontologiczny eseju pozostaje niedookreślony. Czy wolno więc mówić o nauce, której przedmiot jest tak nieprecyzyjnie wskazywany? Jednak za pasjonujące zjawisko uchodzić może publikowanie kolejnych monografii twórczości eseistycznych, jak i monografii literatury – nazwijmy ją na razie – „okołoeseistycznej”. Wielu współczesnych badaczy literatury, wciąż coraz młodszych, chętnie pisuje zarówno o konkretnych esejach, jak i o eseju jako takim. (Ta książka również będzie reprezentowała podobną klasę zjawisk). [...] „Mierzenie się z esejem” oznaczać ma sprawdzanie i porównywanie jego teorii. Ale to nie wszystko. Przyjmując optymistyczne założenie, że udaje się zdefiniować esej, a więc i ustalić jakiś jego wzorzec, można przyrzeć się również granicom „esejotwórstwa”, czyli – wychodząc od archaicznej metody „przymierzania” konkretnego tekstu do danego wzoru, dojść do współczesnej refleksji dotyczącej rozpowszechniania się eseju jako formy i jako nazwy. Warto bowiem podkreślić, że kariera słowa „esej” w polszczyźnie wiąże się z licznymi nieporozumieniami i nadużyciami.

Fragment ze s. 8

Mierzenie się z esejem

Pamięci Marianny Krakowiak



NR 3002

Małgorzata **Krakowiak**
Mierzenie się z esejem
Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego



Redaktor serii : Studia o Kulturze
Tadeusz Miczka

Recenzent
Krzysztof Dybciak

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

O tytule książki	7
----------------------------	---

Obecność eseju w literaturze polskiej (ujęcie historyczne)

Pytanie o początki	13
Dygresja o miejscu Brzozowskiego	21
Esej w świadomości literackiej w dwudziestoleciu międzywojennym . . .	30
Esej w diasporze literackiej	44
Emigracja	54
Kraj	67
Krajowe badania nad eseistyką (od lat 40. do początku 80. XX wieku) .	85
Droga ku scaleniu i dekadzie eseistyki	103

W kręgu teorii

Uzasadnienie zmiany optyki	131
Problemy nazewnicze i ich skutki	133
Literackość czy Nieliterackość eseju?	160

Ewolucja poglądów na gatunek	190
Granice i ekspansywność formy. Eseizacja	217
Próby klasyfikacji oraz domniemane kierunki ewolucji formy	239
Informacja bibliograficzna	263
Zestawienie wykorzystanych źródeł	265
Indeks osobowy	281
Summary	291
Zusammenfassung	293

O tytule książki

Co to znaczy „mierzyć się z esejem”? Wskazania słownikowe sugerowałyby dorównywanie esejowi bądź konkurowanie z nim¹. Czy zatem niniejszy tekst miałby, w zamiarze autorki, uchodzić w oczach Czytelnika za esej? Bynajmniej. Od wielu już lat obserwuję w życiu literackim rosnące zainteresowanie esejem. Przybiera ono rozmaite formy. Po pierwsze, oznacza chętnie czytanie tekstów określanych tym właśnie mianem. Po wtóre, upowszechnia się przeświadczenie o dostępności formy piszącym, niekoniecznie „zawodowym” literatom i w związku z tym coraz liczniejsze wydaje się grono eseistów. Po trzecie wreszcie, przejawia się w bujnym rozwoju piśmiennictwa naukowego i popularnonaukowego, dotyczącego eseju. W literaturze przedmiotu można nawet odnaleźć dość ryzykowny termin, oznaczający odrębną dziedzinę wiedzy: „esejologia”. Co jest ryzykownego w postulowaniu nauki o eseju?

¹ Znamienny jest cytat ilustrujący użycie tego czasownika, zamieszczony w haśle słownikowym przez Lindego i powtórzony w słowniku warszawskim. Jest to zdanie z tłumaczonej przez Dmochowskiego *Iliady*:

„Z walecznym Hektorem mierzę się wzajemnie,

Czy ja zginę od niego, czy też on ode mnie.” [Il. 2, 241]

Zob. M.S.B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 3. Lwów 1857, s. 100; *Słownik języka polskiego*. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. T. 2. Warszawa 1902, s. 960.

To właśnie znaczenie interesującego nas czasownika, oznaczające dorównywanie, konkurowanie, zmaganie się, odnotowują zarówno dawne, jak i najnowsze słowniki języka polskiego. Por. też np. *Słownik języka polskiego*. T. 4. Red. W. Doroszewski. Warszawa 1963, s. 652; *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. T. 21. Red. H. Zgółkowska. Poznań 1999, s. 126; *Słownik współczesnego języka polskiego*. T. 2. Red. B. Dunaj. Kraków 2000, s. 440.

Wróćmy w tym miejscu do wyjaśniania tytułu. Mimo wielości tekstów dotyczących eseistyki status genologiczny, a nawet ontologiczny eseju pozostaje niedookreślony. Czy wolno więc mówić o nauce, której przedmiot jest tak nieprecyzyjnie wskazywany? Jednak za pasjonujące zjawisko uchodzić może publikowanie kolejnych monografii twórczości eseistycznych, jak i monografii literatury – nazwijmy ją na razie – „okołoesistycznej”. Wielu współczesnych badaczy literatury, wciąż coraz młodszych, chętnie pisuje zarówno o konkretnych esejach, jak i o eseju jako takim. (Ta książka również będzie reprezentowała podobną klasę zjawisk). Wszyscy oni starają się wpisać esej w jakiś system pojęciowy, w jakąś metodologię i w jej ramach ustalić ów dyskusyjny przedmiot nauki. Same zaś eseje cechuje wyjątkowa elastyczność: z łatwością poddają się badawczej i interpretacyjnej „zdradzie”.

„Mierzenie się z esejem” oznaczać ma sprawdzanie i porównywanie jego teorii. Ale to nie wszystko. Przyjmując optymistyczne założenie, że udaje się zdefiniować esej, a więc i ustalić jakiś jego wzorzec, można przyjrzeć się również granicom „esejotwórstwa”; czyli – wychodząc od archaicznej metody „przymierzania” konkretnego tekstu do danego wzoru, dojść do współczesnej refleksji dotyczącej rozpowszechniania się eseju jako formy i jako nazwy. Warto bowiem podkreślić, że kariera słowa „esej” w polszczyźnie wiąże się z licznymi nieporozumieniami i nadużyciami.

Gdy pozostawi się na boku, nie dla wszystkich przecież interesujące, rozważania teoretycznoliterackie, to okaże się, że w poszczególnych narodowych historiach literatury eseistami bywali znakomici pisarze – znani i uznawani. Uwaga ta dotyczy też oczywiście polskiej literatury. Pozostawione przez owych eseistów teksty są nieustająco czytane, bo stanowią żywy składnik literackiej tradycji, źródło inspiracji i punkt odniesienia. Bywają przedmiotem nie jednorazowej lektury, ale stałej fascynacji. W zetknięciu się z utworami uznawanymi za arcydzieła, tytułowe „mierzenie się z esejem” znaczyć będzie metaforycznie: mocowanie, zmaganie się z intelektualną i artystyczną propozycją eseisty, wobec której czytelnik nie może pozostać obojętnym, albowiem wymaga ona podjęcia dialogu.

Szeroko pojęte piśmiennictwo dotyczące „eseistyki w ogóle” stanowi niezmiernie rozległy obszar. Coraz częściej chyba uświadamiają to sobie

kolejni adepci esejologii, których artykuły i książki miewają charakter rekapitulacyjny². Dąży się do zaprezentowania możliwie pełnego stanu badań, niejednokrotnie kosztem ograniczonych konkluzji. Nieustannie przyrastający stan wiedzy o eseistyce uświadamia badaczom zagadnienia potrzebę ciągłych poszukiwań, a może również zniechęcać – szczególnie wtedy, gdy efektem owych dążeń będzie jedynie stwierdzenie, że prezentowane teorie i opisy w każdym niemal punkcie się wykluczają.

Warto sięgnąć po jeszcze jedno słownikowe tłumaczenie czasownika „mierzyć się”. Otóż znaczy on także ‘nie poddawać się przeciwnościom, przewyżczać trudności’³. Cóż innego pozostaje bowiem autorce kolejnej wypowiedzi „okołoesejistycznej”? Jedno tylko: pokornie zawęzić przedmiot badań tak, by móc go odpowiedzialnie ogarnąć i zweryfikować, oraz postarać się sprostac trudnościom interpretacyjnym. W niniejszym opracowaniu przyjrzę się zatem polskiej eseistyce, postrzeganej z perspektywy rodzimej refleksji badawczej.

* * *

W książce wyodrębnione zostały dwie perspektywy badawcze. Część zatytułowana *Obecność eseju w literaturze polskiej* zawiera historyczne ujęcie zagadnienia. Przyjęłam (motywując je) założenie, że świadome pisanie esejów – jako utworów wyraźnie odróżniających się od innych – przez polskich autorów datuje się od lat dwudziestych minionego wieku. Odrębną, równoległą wyodrębniającą się kwestią było zakorzenianie się nazwy „esej” w świadomości uczestników polskiego życia literackiego oraz rozmaite propozycje określenia jej zakresu. Prześledziłam, w ujęciu chronologicznym, badawcze i publicystyczne reakcje na pojawianie się kolejnych tekstów, określanych jako eseje. Wskazałam uwarunkowania historyczne, które w XX stuleciu zaważyły na rozwoju wiedzy o eseju polskim, tworzonym i czytowanym w warunkach zarówno swobodnego

² W tym miejscu warto wskazać następujące dokonania badawcze: R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006; A. Bicz: *Esej w polskiej nauce o literaturze*. W: „Prace Literackie”. T. 45. Red. M. Ursel. Wrocław 2005, s. 189–212.

³ *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny...*, s. 126.

przepływu idei, jak i stopniowo na powrót przewyciężanej pod koniec wieku diaspory literackiej.

Część nazwana *W kręgu teorii* zawiera pięć przekrojowych ujęć eseju, traktowanego już jako określony model genologiczny. Analizując różne stanowiska teoretyczne oraz obserwując współczesne tendencje językowe, najpierw przedstawiłam nieporozumienia terminologiczne i zaproponowałam (w celu zyskania efektywności komunikacyjnej) uściślenie desygnatu nazwy. Ukazałam skomplikowane z dzisiejszego punktu widzenia uwarunkowania orzekania o literackości eseju. Utwierdziłam się w przekonaniu, że opowiadanie się za istnieniem – paradoksalnie precyzyjnego – modelu gatunkowego eseju jest uzasadnione. Opisałam wreszcie rozpowszechnianie się form pisarskich, wykształcających się z eseju literackiego w jego tradycyjnej postaci (która wciąż zyskuje nowe realizacje tekstowe). Dotyczy to zarówno opisywanej przez badaczy od dawna eseizacji najróżniejszych wypowiedzi, jak i hipotetycznej prognozy, dotyczącej znaczących trendów w polskiej literaturze współczesnej.

***Obecność eseju w literaturze polskiej
(ujęcie historyczne)***

Pytanie o początki

Ustalenie początków obecności eseju w polskiej literaturze wydawać by się mogło bardzo proste. Z zastosowania w pierwszym zdaniu tego rozdziału trybu warunkowego będę się jeszcze tłumaczyć. Tymczasem decyduję się zawiesić wątpliwości badawcze, bo bez tego zabiegu nie sposób powiedzieć o eseistyce czegokolwiek. Zaczniemy więc od przypomnienia stwierdzeń kategorycznych. W opublikowanym w 29. numerze „Odrodzenia” z 1947 roku dziś dość często, choć wyrywkowo, przywoływanym artykule Kazimierza Wyki *Porozmawiamy o essayu* padły słowa następujące:

W latach, o jakich mowa [1918–1939 – M.K.], essayistów z prawdziwego zdarzenia było w Polsce najwyżej czterech: Tadeusz Boy-Żeleński, Jan Parandowski, Jerzy Stempowski i Bolesław Miciński. Dwóch zmarło w czasie drugiej wojny światowej, jeden zamilkł, przebywając gdzieś w Szwajcarii, a tylko jeden nadal uczestniczy w kongresach PEN Clubu. Prozaików były setki, poetów setki, dramaturgów dziesiątki, nawet krytycy się trafiali...

Pojawili się oni w tej nieśmiałej gromadce nie dlatego, ażeby essay był gatunkiem hedonistyczno-rozkładowym, jakiemu epoka szczególnie sprzyjała, ale dlatego, ponieważ wówczas dopiero literatura Polski międzywojennej usiłowała odrobić wiele opóźnień, w które ją wtrącił dziwaczny rozwój literacki tego kraju oraz nagminny brak intelektualizmu nad brzegami Wisły. [...] Kiedy bowiem w całej Europie [...] essay od stuleci należy do wyprawy intelektualnej każdego pisarza [...], to nad brzegami Wisły nie spotkamy do roku 1918 nikogo, kto by tą formą

władał. Jej miejsce zajmuje bajdurzenie przy kominku, czyli gawęda [...]¹.

Skoro przed odzyskaniem niepodległości eseistów w polskiej literaturze nie było, więc esej powstał w swej polskiej wersji dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym. Podobną opinię wyrażali i powtarzali, upowszechniając ów sąd, tacy znawcy zagadnienia, jak Czesław Miłosz, Marta Wyka czy Andrzej S. Kowalczyk. Działo się to w różnym czasie i w różnych okolicznościach.

Miłosz, rówieśnik i bliski znajomy Kazimierza Wyki, pisząc *Przedmowę* do wyboru esejów Stanisława Vincenza *Po stronie pamięci*, opublikowanego w Paryżu w roku 1965, obrazowo przedstawił proveniencję, a zarazem specyfikę, „polskiego eseju”:

Złożyło się tak, że dwaj ludzie [Jerzy Stempowski i Stanisław Vincenz – M.K.], których wczesna młodość przypadła na lata przed I wojną światową, postąpili jak ogrodnicy krzyżujący obce sobie dotychczas odmiany roślin: starszolachecką gawędę sprzęgli z humanistyczną erudycją, otrzymując to, co zwykle się nazywać esejem, choć ten obcy, a zbyt pojemny termin nie obejmuje cech odrębnych nowego tworu, bardzo rodzimych².

Pozostawiając na stronie uwagi dotyczące konstrukcji tekstu eseistycznego, zauważmy tu tylko, że Miłosz uzupełnił grono inicjatorów eseju na polskim gruncie, dodając nazwisko Stanisława Vincenza. W wydanej zaś

¹ K. Wyka: *Porozmawiajmy o essayu*. W: Idem: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956, s. 300.

Wzmianka o „gatunku hedonistyczno-rozkładowym” stanowi nawiązanie do passusu z tekstu Zygmunta Kałużyńskiego o studium Kotta, w którym Kałużyński dopatrywał się znamion eseju. Wcześniej Wyka cytował: „Gatunkowi temu patronują z daleka twórcy »polskiego essayu«, owego rodzaju typowego dla naszego hedonistycznego, sanacyjnego »drugiego cesarstwa«; u źródeł – lecz w odległości – stoi Boy; jako główni reprezentanci – Bolesław Miciński (*Podróż do piekieł*) i Jerzy Stempowski, mistrzowie »kulturalnego gadulstwa«”. Zob. Z. Kałużyński: *Czy „Lalka” jest powieścią o zniechęconym mieszczuchu?* „Kuźnica” 1947, nr 26, s. 4.

² Cz. Miłosz: *Przedmowa*. W: S. Vincenz: *Po stronie pamięci. Wybór esejów*. Paryż 1965, s. 8.

cztery lata później *Historii literatury polskiej* – podręczniku dla anglojęzycznych słuchaczy swych wykładów, postąpił jeszcze krok dalej i zanotował, że:

W okresie między dwiema wojnami gorące spory w prasie wywołały zbiory esejów literackich, zwłaszcza Tadeusza Boya Żeleńskiego i Karola Irzykowskiego³.

Liczba „ojców założycieli” powiększała się nieustająco. Dość powiedzieć, że w opracowaniach kolejnych badaczy trafili na nią oczywiście i Wyka, i Miłosz.

Trzeba jednak podkreślić, że cytowane uwagi Miłosza utrwalone zostały mniej więcej dwadzieścia lat później niż tekst K. Wyki i nie mogły zrazu trafić do szerokiej, polskiej publiczności literackiej. Podjęte zostały w krajowej dyskusji o eseistyce dopiero w latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych. Cytowała je i podtrzymywała Marta Wyka w *Uwagach o polskim esej*, które otwierały monograficzny tom studiów pod jej redakcją, zatytułowany wyraźnie i znamienne: *Polski esej*⁴.

Podobny, kategoriyczny sąd o powstaniu polskiego esaju sformułował równolegle Andrzej S. Kowalczyk – dziś jeden z czołowych znawców przedmiotu. W jego datowanej na 1986 rok, a wydanej cztery lata później rozprawie doktorskiej *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977* czytamy:

Eseistyka polska powstaje dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym. Nie jest przypadkiem, że tworzą ją przede wszystkim ludzie, którzy otrzymali gruntowne i wszechstronne wykształcenie za granicą, co pozwoliło im zdobyć się na dystans wobec ważnych, lecz partykularnych kwestii nurtujących kulturę polską, czy inaczej ujrzeć problemy partykularne w uniwersalnej perspektywie. W sukurs tym pisarzom przychodzi eseiści o pokolenie młodszy (Bolesław Miciński, Czesław Miłosz),

³ Cz. Miłosz: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przeł. M. Tarnowska. Kraków 1993, s. 503.

⁴ Zob. M. Wyka: *Uwagi o polskim esaju*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 7–17.

ukształtowani i wykształceni już w Polsce niepodległej, potrafiący formułować pod adresem twórczości wymagania bezwzględne⁵.

Zanim odnotujemy stanowiska badawcze skupione na poszukiwaniu „antenatów” eseju w jak najodleglejszej przeszłości literackiej, poprzestańmy tymczasem na zainicjowanych przez Kazimierza Wykę stwierdzeniach.

Przypomnijmy: autor *Życia na niby* jednoznacznie opowiedział się za tym, że esej w swej polskiej odmianie zaczął się w międzywojniu. Uczynił to w reakcji na fałszywe, poczynione przez krytyka „Kuźnicy” Zygmunta Kałużyńskiego uogólnienie, jakoby „polski essay” był gatunkiem **typowym** dla „naszego hedonistycznego, sanacyjnego *drugiego cesarstwa*”⁶. Charakterystycznym szczegółem, świadczącym poniekąd o braku popularności i „zadomowienia się” eseju w polskiej literaturze, jest niespoliszczona pisownia wyrazu, jaką jeszcze w 1947 roku posługiwali się obaj adwersarze.

Po tej konstatacji, a na zakończenie pytania się o początki eseju w polskiej o nim refleksji wypada dopowiedzieć kilka zdań na temat wspomnianych jego „antenatów”. Badacze gatunku, zarówno rodzimi, jak i europejscy, często formułują tezę o starożytnej proveniencji eseju, którego źródła sytuować by się miały np. w dialogach Platona, traktatach Arystotelesa, listach Seneki czy medytacjach Marka Aureliusza. Taką opinię znajdziemy w opracowaniach z różnych okresów. Wspomnieć tu należy zarówno o emigracyjnej syntezie Józefa Bujnowskiego, który przejął inspirację od Josepha T. Shipleya⁷; jak i o nieco nowszych. Wśród nich na uwagę zasługuje rozprawka Ireny Sikory *U źródeł eseju*. Autorka udowadniała w niej, że pierwszym w historii esejem był dialog *O starości* Cyclerona (106–46 p.n.e.) – z misternie wykorzystanymi cytatami; kompozycyjną swobodą skojarzeń, nie wpływającą destrukcyjnie na logiczną spójność

⁵ A.S. Kowalczyk: *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977* (Vincenz – Stempowski – Miłosz). Warszawa 1990, s. 199.

⁶ Cyt. za: K. Wyka: *Porozmawiajmy...*, s. 299.

⁷ Zob. J. Bujnowski: *Esej. W: Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960. Praca zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. Red. T. Terlecki. Londyn 1964, s. 209. Tezy Shipleya przejął za: *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique*. London 1945.

dowodzenia; aforystycznością sądów, formułowanych przez zindywidu-
alizowanego narratora, którego wypowiedź kierowana jest do wykształ-
conego odbiorcy, jako że:

Rozmiłowanie w literaturze greckiej, motywy autobiograficzne, uję-
cie zagadnienia w ramy stoicyzmu, nade wszystko zaś wędrówka myśli
drogą, która prowadzi wśród tych, a nie innych krajobrazów sztuki – to
wszystko zdradza osobowość Cyserona⁸.

Mówiąc wprost – badaczka wydobyty z *Essais* Montaigne’a model struk-
tury gatunkowej sprawdziła na tekście antycznym i stwierdziła wyraźne
podobieństwo obu. Naprowadziła ją na ten trop „konstelacja starożytnych
pisarzy greckich i rzymskich”⁹ widoczna w pismach Michela de Monta-
igne, czyli lektury, do których – siłą rzeczy – odnosił się renesansowy
myśliciel i pisarz. Sikora zaznaczyła wprawdzie, że analizowany przez
nią tekst Cyserona to dialog, ale nie przeszkodziło jej to konkludować, że:

[...] układ elementów funkcyjnych, od „współpracy” których zależy ist-
nienie całości jako zwartej struktury, jest szkieletem konstrukcyjnym
utworu Cyserona i decyduje o tym, że rozprawa *O starości* okazuje się
odrębnym gatunkiem literackim. Układ ten powtarza się w utworach
uznanych za reprezentatywne dla gatunku eseistycznego, stąd wniosek,
że krystalizacja tej formy nastąpiła w utworze Cyserona. Nie ma prze-
szkód w uznaniu rozprawy *O starości* za pierwszy chronologicznie esej¹⁰.

Na odrębną refleksję zasługuje kwestia rozumienia gatunku litera-
ckiego – tutaj traktowanego jako ahistorycznie funkcjonujący zespół cech
modelu¹¹ – w tym miejscu poprzestańmy jednak na odnotowaniu propo-
zycji usytuowania początków gatunku w I wieku p.n.e., której, w takiej
formie, nie jestem skłonna podzielać.

Pewne wątpliwości odnośnie do tegoż pomysłu zgłaszał już A.S. Kowal-
czyk, a czynił to z tego względu, że w tekście Cyserona występuje figura

⁸ I. Sikora: *U źródeł eseju*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 3, s. 98.

⁹ Ibidem, s. 95.

¹⁰ Ibidem, s. 103.

¹¹ Więcej na ten temat – zob. rozdz. *Ewolucja poglądów na gatunek*.

Katona Starszego jako podmiotu mówiącego, co przeczy akcentowanej przez Kowalczyka trójwarstwowej strukturze „gospodarza eseju”¹², a nadto „nad całością [...] unosi się duch rzymskiej *gravitas*, powagi i wzniosłości – rzecz u Montaigne’a nie do pomyślenia”¹³. Czym innym jest bowiem wskazywanie fascynowania się kulturą antyczną przez twórców eseju i właściwy gatunkowi „dialogowy charakter”, a czym innym jednak dowodzenie, że w starożytności zaprojektowano gatunek nowożytny.

Ów charakter dialogowy, czyli proponowanie odbiorcy wspólnego zastanawiania się nad podjętym przez eseistę problemem, skłaniał wielu teoretyków do poszukiwania wzorów w literackiej przeszłości. W zależności od indywidualnych upodobań lekturowych, a i panujących w humanistyce mód, wskazywali oni na starożytnych autorów – od Sokratesa (469–399 p.n.e.) poczynając, poprzez Platona (427–347 p.n.e.), Senekę (ok. 4 p.n.e. – 65), Plutarcha (ok. 50 – ok. 120), Marka Aureliusza (121–180), po wielu jeszcze innych retorów i filozofów – jako tych, którzy pozostawili po sobie pisma o cechach charakterystycznych także dla eseju. Referowali te poglądy niejednokrotnie również polscy badacze z lat ostatnich. Na szczególne wskazanie zasługuje tu cytowana już rozprawa A.S. Kowalczyka oraz wszechstronnie opracowane przez Dorotę Heck na użytek *Słownika literatury polskiej XX wieku* hasło *Esej*¹⁴. W celu uporządkowania zagadnienia trzeba tu zacytować jednoznaczne stwierdzenie Kowalczyka:

Antyk nie stworzył samego gatunku eseju, niemniej powstała w tej epoce bogata refleksja antropologiczna, wyrafinowana kultura duchowa umożliwiająca jednostce autoanalizę, a także zachowanie dystansu wobec natury i historii¹⁵.

Nie pomniejszając znaczenia kluczowej dla gatunku tradycji antycznej, traktujmy więc esej jako twór nowożytny, a ściślej jeszcze – renesansowy.

Skoro skupiać się mamy jednak na eseistyce polskiej, musimy uświadomić sobie kolejny problem. Otóż wobec „zapóźnienia” polskiego piśmien-

¹² Zob. A.S. Kowalczyk: *Kryzys świadomości...*, s. 25–27.

¹³ Ibidem, s. 35.

¹⁴ Zob. D. Heck: *Esej*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 274–280.

¹⁵ A.S. Kowalczyk: *Kryzys świadomości...*, s. 14.

nictwa wobec literatur klasycznych, nasi historycy literatury starali się niekiedy wskazać przynajmniej wyrównanie tendencji rozwojowych w odniesieniu do form nowożytnych, w tym i do eseistyki. Czy powodowane to było chęcią pokonania kompleksów, czy niezrozumieniem i niezaakceptowaniem do końca odrębności kulturowej – trudno w tym miejscu rozstrzygać. Dość powiedzieć, że w skrupulatnym opracowaniu Doroty Heck czytamy:

[...] cech eseistycznych dopatrywano się w dziełach [...] Górnickiego (*Dworzanin polski*), S.H. Lubomirskiego (*Rozmowy Artaksesa i Ewandra*), Skargi (*Kazania sejmowe*), Konarskiego, Staszica, Śniadeckich, Cieszkowskiego, Brodzińskiego, Mochnackiego, Klaczki, Świętochowskiego¹⁶.

Na szczęście autorka zakończyła to wyliczenie zdaniem: „W naszym piśmiennictwie jednak dopiero XX w. przynosi eseistykę literacką”¹⁷.

Wobec powyższego w prawdziwą konfuzję wprawiony może zostać pilny czytelnik akademickiego podręcznika do historii literatury romantycznej, w którym znajdzie rozdział *Narodziny współczesnego eseju*, a w nim tytuły i opisy trzech pierwszych polskich esejów. Miały to być: Hugona Kołłątaja *Uwagi nad teraźniejszym położeniem tej części ziemi polskiej, którą od pokoju tylżyckiego zaczęto zwać Księstwem Warszawskim* (1808), Kajetana Koźmiana *Dzieje powstania Polski pod panowaniem Domu Austriackiego będącej...* (1812) oraz Adama Kazimierza Czartoryskiego *Myśli o piśmactwie polskich* (1801, publikacja w 1810)¹⁸. Co skłoniło autora, Ryszarda Przybylskiego, skądinąd twórcę świetnych, silnie eseizowanych książek¹⁹, do zaproponowania podobnej tezy? Można przypuszczać, że – znów (podob-

¹⁶ D. Heck: *Esej...*, s. 274.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Zob. R. Przybylski: *Klasycyzm i sentymentalizm po trzecim rozbiórce (1795–1830)*. W: A. Witkowska, R. Przybylski: *Romantyzm*. Warszawa 1997, s. 101–106.

¹⁹ Należy wymienić tu tytuły chociaż niektórych książek R. Przybylskiego: *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów* (1966), *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina* (1995), *Baśń zimowa. Esej o starości* (1998), *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego* (1999), *Sardanapal. Opowieść o tyranii na pożegnanie ohydneho stulecia* (2001), *Krzemień. Opowieść o rozsądku zwyciężonych* (2003).

nie jak w przypadku Sikory) – zamiar wydobycia podobieństw strukturalnych między przypominianymi rozprawami oświeceniowymi a esejami literackimi. Zwracając uwagę na to, że wymienione teksty przekraczały właściwą publicystyce doraźność i zawierały w sobie odważną reakcję na „niepokoje epoki”, spisaną zgodnie z dobrymi regułami retoryki, Przybylski stwierdzał:

W czasach Księstwa powstały więc co najmniej dwa nowe rodzaje prozy dyskursywnej. Zjawił się esej historyczny i esej literacki. Niebawem rodzaje te, dzięki zmianie sposobu myślenia i języka, w prozie Maurycego Mochnackiego osiągną szczyty rozwoju. Ale nie należy zapominać, kto i w jakich okolicznościach powołał je do życia²⁰.

Przybylski – czytelnik i pisarz – lekceważył usiłowania genologów, dążących do wyodrębnienia eseju spośród innych, pokrewnych form literackich. Kontynuując jego rozumowanie, można z powodzeniem pokusić się o zarysowanie paraleli między esejem a na przykład poematem dygresyjnym, jednym z koronnych gatunków dojrzałego romantyzmu. Trzeba tylko pamiętać o niebezpieczeństwie pomylenia kryteriów ciągłości i analogii²¹, które czyha na niecierpliwych, współczesnych komentatorów literatury.

²⁰ R. Przybylski: *Klasycyzm...*, s. 106.

²¹ Przed wielu już laty, w 1961 roku, wyraźnie opisał to zjawisko Ireneusz Opacki. Zob. I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria I: *Prace z lat 1947–1964*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 131–167; prwdr.: „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.

Dygresja o miejscu Brzozowskiego

W tym miejscu warto poczynić pewną dygresję. W ciągu ostatnich kilkunastu lat narasta przekonanie o modernistycznej proveniencji interesującego nas gatunku. Uwaga badaczy kieruje się na twórczość Stanisława Brzozowskiego, o której formie tak napisał Henryk Markiewicz:

W tkankę jego utworów artystycznych wnikają szeroko wątki dyskursywne, w teksach pozostałych pojawiają się fragmenty poetyckie. Dla tej części jego dorobku także **trudno znaleźć nazwy gatunkowe**; sam Brzozowski najczęściej nazywa te prace „studiami” lub „esseyami” (on chyba pierwszy w literaturze polskiej posłużył się tym słowem z myślą o własnych utworach); jak zobaczymy oscylują one między tymi formami gatunkowymi [podkr. – M.K.]¹.

Zawartą w nawiasie uwagę Markiewicza podjął i rozwinął później Ryszard Nycz, gdy, rewidując Wykowe myślenie o modernizmie polskim, zastanawiał się także nad specyfiką pism Brzozowskiego². On też skonfrontował autotematyczne wypowiedzi autora *Idei*, w których pojawia się termin „esej” z fragmentem listu Györgya Lukácsa do Leo Poppera z 1910 roku, udostępnionego polskiemu czytelnikowi w tomie *Pisma krytyczno-teoretyczne Georgya Lukácsa 1908–1932* w roku 1994. List ów, nazwany znamienne *O istocie i formie eseju*, zawiera roztrząsanie relacji między

¹ H. Markiewicz: *Wstęp*. W: S. Brzozowski: *Eseje i studia o literaturze*. T. 1. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. III.

² Zob. R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznolitrackie*. Wrocław 1997, s. 142–147.

krytyką a sztuką. Dla Lukácsa jest esej ukoronowaniem krytyki artystycznej i – jednocześnie – „rodzajem sztuki, swoistą, pełną kreacją swoistego, skończonego życia”³. Dla Nycza istotny staje się ten fragment, w którym Lukács odwołuje się do przykładu parergów Schopenhauera, czyli wstępnych, przygotowawczych pism filozofa, dojrzewającego dopiero do napisania swego głównego dzieła. Parerga to coś na kształt ćwiczeń w rozumieniu jakiegoś zagadnienia. Zastanawiając się nad ich istotą, węgierski estetyk zarysował paralelę między nimi a esejami, jako że w nich także najważniejszy ma być „proces osądzania”, nie zaś jego wynik. Inspirujące dla Nycza były słowa o tym, że parerga „stoją przed systemem”.

Poglądy Brzozowskiego nieustannie ewoluowały pod wpływem coraz to nowych lektur, dlatego tylko niewielu czytelników było w stanie dorzeć w nich jakąś konsekwencję. Powszechnie zwykło się traktować jego dzieło jako niesystemowe. Nycz zaznaczył, że: „Niesystemowość i niekonkluzywność jego dyskursu nie była [...] wynikiem przypadku, życiowych konieczności czy niedomyślenia; stanowiła istotną, inherentną cechę jego koncepcji pisarstwa filozoficznego”⁴, a przy tym wydobył z tekstów Brzozowskiego te nieliczne fragmenty, w których autor *Legendy Młodej Polski* posługuje się słowem „esej”, – także na oznaczenie własnego tekstu. Skłoniło to badacza do zaproponowania wniosku następującego: Brzozowski, świadomie posługując się terminem „esej”, pisał teksty niesystematyczne, niekonkluzywne, asystemowe – o charakterze parergów, zatem jest esej zapisem myśli, parergonem właśnie. Tym samym Brzozowski jawi się jako pionier polskiego eseizmu, aliiści sam esej zostaje sprowadzony do pośledniej formy filozofowania.

Warto przypomnieć, że w analogiczny sposób potraktował eseje innego filozofa Tadeusz Kotarbiński już w 1958 roku, pisząc w *Słowie wstępnym* do *Esejów* Franciszka Bacona: „To parergon, to harce ruchliwego pióra na marginesach zamierzeń zasadniczych”⁵. Wzmianka Kotarbińskiego nie zajmowała jednak uwagi badaczy. Nie był on wszak literaturoznawcą.

³ G. Lukács: *O istocie i formie eseju: list do Leo Poppera*. W: Idem: *Pisma krytyczno-teoretyczne Georgya Lukácsa 1908–1932*. Wybór i wstęp S. Morawski. Warszawa 1994, s. 92.

⁴ R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 144.

⁵ T. Kotarbiński: *Słowo wstępne*. W: F. Bacon: *Eseje*. Warszawa 1959, s. IX.

Podobnie rzecz się miała z książką Władysława Tatarkiewicza z 1978 roku, zatytułowaną właśnie *Parerga*. W *Przedmowie* autor wyjaśniał:

Niniejszy niewielki tom nie był zaprojektowany przez autora, raczej uformował się sam z różnych tekstów. [...] Cały ten tom stanowi poniekąd dalszy ciąg *Dziejów sześciu pojęć*, uzupełnienie tamtej książki. [...]

Są to, w porównaniu z poprzednimi publikacjami autora, **prace raczej luźne i przygodne** [podkr. – M.K.]. Język polski nie posiada jednego wyrazu na oznaczenie „prac ubocznych”; posiadał natomiast taki wyraz język grecki – nazywał je *párergera* [podkr. – M.K.]. Niech więc ta dawna grecka nazwa służy temu niewielkiemu tomowi za tytuł⁶.

Mimo tak wymownych, wcześniej ogłaszanych przykładów z rodzimego gruntu dopiero publikacja tekstu Lukácsa⁷ zainicjowała myślenie o eseju w kategoriach jego parergiczności. Kolejnym, po Nyczowym, silnym głosem w tej kwestii stało się wystąpienie Andrzeja Zawadzkiego, który jednoznacznie orzekł:

Dokonane przez Georga Lukácsa utożsamienie eseju z parergonem ma znaczenie podstawowe dla rekonstrukcji nowoczesnego rozumienia formy eseistycznej. Esej zostaje przeciwstawiony nie tylko myśleniu systemowemu, lecz także samej kategorii totalności. Pojęcia zwiastuna oraz tęsknoty, użyte przez Lukácsa do opisu specyfiki eseju, wskazują, po pierwsze, na niekompletność, po drugie, na relacyjność formy eseistycznej, na istotny moment odniesienia do pewnej potencjalnej całości (systemu, dzieła etc.)⁸.

Tenże uczony bez wahania oczywiście zaliczył do grona eseistów rozumianych jako twórcy parergów Stanisława Brzozowskiego.

Podejmując trop Nycza, poddał bardziej wnikliwej analizie metatekstowe uwagi Brzozowskiego, odnoszące się do rozumienia katego-

⁶ W. Tatarkiewicz: *Parerga*. Warszawa 1978, s. 5–6.

⁷ Pierwodruk niemiecki listu do Poppera ukazał się już w: G. Lukács: *Die Seele und die Formen. Essays [Dusza i formy]*. Berlin 1911. Polskie tłumaczenie to dopiero rok 1994.

⁸ A. Zawadzki: *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. Kraków 2001, s. 150. Książka Zawadzkiego to rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem R. Nycza.

rii eseju. Odnótował więc, że zrazu Brzozowski negatywnie oceniał tę formę wypowiedzi, posługując się, skądinąd świetnymi, określeniami typu „esejowość” czy „zblazowane dusze eseizmu”. Dość szybko jednak zaczął nazywać esejami własne teksty. Zawadzki cytuje zdania Brzozowskiego, by dowieść jego świadomości autotematycznej. Słusznie też stwierdza, że:

Samowiedza pisarska Brzozowskiego oscyluje pomiędzy potrzebą całości, dzieła, rozumianego jako filozoficzne *opus magnum*, synteza myślowa – a uznaniem niemożliwości takiego przedsięwzięcia pisarskiego. Wydaje się, iż przenikanie się tych dwóch tendencji, ich wzajemne napięcie, jest, do pewnego przynajmniej stopnia, niezależne od ewolucji poglądów oraz myśli autora *Kultury i życia*⁹.

Uwagi te odzwierciedlają sposób myślenia Brzozowskiego, jego metodę filozofowania, oznaczają gorączkowe, wieloaspektowe i nieustające dążenie do prawdy. Wypada jednak zachować ostrożność, gdy mówi się ze stuletniej perspektywy o jego świadomości literackiej. Nie uchodzi czynić filozofowi zarzutów z tego powodu, że niekonsekwentnie posługuje się pojęciami genologicznymi, ale badacz literatury nie może w ogóle tego nie zauważać. Zawadzki cytuje następujące fragmenty z *Idei* oraz *Głosów wśród nocy*:

1): Zastrzegam sobie od razu, że piszę tu nie rozprawę naukową, lecz *essai*, i że idzie mi tu raczej o zaznaczenie i poddawanie myśli niż o ich szczegółowe wyczerpywanie;

2): [...] a piszę tu tylko rozprawę, *essay*, a nie wyczerpujący traktat¹⁰.

Dlaczego autor tych słów raz utożsamiał esej z rozprawą, raz nie, choć za każdym razem esej oznaczał tekst szkicowy, przedsystemowy, fragmentaryczny? Przywołane deklaracje „proeseistyczne” Brzozowskiego zostały przeciwstawione jego innej opinii, w której jeszcze nie uważał siebie za eseistę. Rozumował bowiem następująco:

⁹ Ibidem, s. 209–210.

¹⁰ Ibidem, s. 207.

[...] esej artystycznie doskonały powstać wtedy tylko może, gdy przedmiot jest już przedtem dokładnie zbadany [...], że nadaje się lepiej do zamkniętych niż do rwących się jeszcze i stojących w każdej chwili procesów myślowych i zagadnień¹¹.

Weźmy jednak i to pod uwagę, że nieco dalej, w tym samym tekście, Brzozowski wyłożył:

Samo to wyliczenie zagadnień wyjaśnia, że o niczym tu innym być mowy nie może, jak tylko o zaznaczeniu najważniejszych punktów i linii wytycznych. Inaczej nie artykuł by to był ani szkic, lecz grube dzieło¹².

Wynika z tego, że Stanisław Brzozowski – człowiek niezwykle czytany – raz po raz zapewne stykając się w pismach zachodnich autorów z terminem „esej”, włączył go do swego słownika. Wynika i to jeszcze, że zdawał sobie sprawę z nieostateczności swoich wywodów i fragmentarycznego charakteru tekstów, w których komentował cudze dzieła i dawał wyraz własnym przekonaniom. Wymienione cechy są właściwe także dla dyskursu eseistycznego. Zdarza się myślicielowi jednak zrazu przeciwstawić szkicową formę swojego tekstu konstruktowi zwanemu przezeń „esejem doskonałym artystycznie” – jak to miało miejsce w cytowanej tu *Sztuce i społeczeństwie*, by potem określić ją mianem artykułu, rozprawy, eseju. Nazewnictwo i kategoryzowanie teoretycznoliterackie nie stanowiło obszaru szczególnych zainteresowań autora *Idei* i – nie ujmując mu zasług – trzeba mieć tego świadomość.

Kolejna reprezentantka współczesnej „krakowskiej szkoły esejoznawczej” – Roma Sendyka – odwoławszy się do Zawadzkiego, stwierdza nawet, że Brzozowski posługiwał się niejednolitym obrazem kategorii „esej” i wykazywał do niej wielce ambiwalentny stosunek. To prawda. Mimo tej konstatacji badaczka podejmuje trop poprzedników i oznajmia:

Pierwszoplanową postacią procesu wkraczania eseju w tkankę literatury polskiej pozostaje natomiast bez wątpienia Stanisław Brzozow-

¹¹ Ibidem, s. 206.

¹² S. Brzozowski: *Sztuka i społeczeństwo*. W: Idem: *Eseje i studia...*, T. 1, s. 99.

ski, który bywa nazywany „pierwszym polskim eseistą” (Kleiner 1931; Borejsza 1938; polemicznie: Głowiński 1997)¹³.

Nic dziwnego w tym, że historycy i krytycy nazywali go eseistą, skoro to on sam upowszechniał ów obcy polszczyźnie na początku XX wieku (o czym świadczy – przypomnę – choćby chwiejna pisownia) wyraz – *esej*.

Poszukiwanie przedwojennych świadectw uznawania Brzozowskiego za **eseistę** właśnie nosi znamiona iście mikrologicznego śledztwa. Sendyka umieszcza w nawiasie odsyłacze do tekstów Kleinera i Borejszy, a sama uzupełnia zbiór żądanych świadectw odbioru o datowaną na rok 1906, a więc zdecydowanie wcześniejszą, notę krytyczną Adolfa Nowaczyńskiego, który nie tytułował wprawdzie Brzozowskiego eseistą, ale powtórzył za nim, że ów pisuje *essaye*¹⁴. Tym samym uległa nieznacznemu osłabieniu opinia Doroty Heck, badaczki, która już wcześniej, w poważnym, słownikowym haśle napisała, że „Brzozowskiego za wybitnego eseistę uznał Kleiner jeszcze wtedy, gdy określeniem tym nie szafowano hojnie”¹⁵.

Gwoli ścisłości trzeba wszak przypomnieć, że w *Zarysie dziejów literatury polskiej* z 1932 roku „eseista” to zaledwie jedna z siedmiu równoprawnych specjalności autora *Legendy Młodej Polski*, wymieniona przez Kleinera w zdaniu następującym: „Krytyk, filozof, socjolog, **eseista**, powieściopisarz, publicysta – Brzozowski jest niepospolitym agitatorom intelektualnym, łączącym postawę kaznodziei i pamflecisty”. Dla zwolenników tezy o uznawaniu Brzozowskiego za prekursora polskiej eseistyki bardzo ważne mogło stać się zdanie następne: „Obdarzony niesłychaną chłonnością umysłową, czytelnik namiętny setek autorów, rozwija zwykle postulaty własne na tle czyjejś myśli, czyjegoś dzieła”¹⁶. W nim bowiem zawarł Kleiner skrótowy opis „metody twórczej” bohatera noty. Była to metoda właściwa **również eseistom**, którzy – wzorem Michela de Montaigne – własne myśli spisywali niejako „na tle” bądź „na marginesie”

¹³ R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006, s. 144.

¹⁴ Zob. ibidem.

¹⁵ Zob. D. Heck: *Esej*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 277.

¹⁶ J. Kleiner: *Zarys dziejów literatury polskiej*. Przejrzeni i uzupełnili S. Kawyn, J. Spytkowski, T. Ulewicz. Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 495.

cudzych, uprzednio przeczytanych i indywidualnie przemyślanych dzieł.

Wzmianka Jerzego Borejszy o Brzozowskim prezentuje się jeszcze skromniej. Oto w kilkustronicowym artykule jego nazwisko pojawiło się raz jeden, obok Irzykowskiego i Nowaczyńskiego, w tezie, że to ci „essayiści [...] przeszczepiali na teren literacki szereg koncepcyj filozoficznych lub naukowych”¹⁷. Borejsza uwydatnił intelektualny aspekt pisarstwa eseistycznego. Nie wyróżnił wszak jakoś szczególnie Stanisława Brzozowskiego jako wyraźnego prekursora formy pośredniej między filozofią, literaturą i krytyką literacką.

Na zakończenie uwag o miejscu Brzozowskiego w historii polskiego esaju wypada zapytać: dlaczego nie podniósł tej kwestii Kazimierz Wyka? Legitymował się przecież dogłębną znajomością jego spuścizny i pozostawał wiernym brzozowszczykiem¹⁸ przez całe życie – poczynając od pracy magisterskiej z 1932 roku, poprzez polemiki z Ludwikiem Frydem i teksty metakrytyczne, po opracowania popularyzatorskie¹⁹. Czy nieuznanie Brzozowskiego za inicjatora rodzimej eseistyki należy zaliczyć do głośnych pomyłek krytycznoliterackich Wyki, czy też przypisać jego czytelniczej nieuwadze? Wydaje się, że nie jest to żaden z tych przypadków. Kiedy w 1947 roku Wyka zapraszał do „rozmowy o esaju”, pisał o wykształconym na gruncie polskim w międzywojniu odrębnym gatunku literackim, jakim zaczęli posługiwać się niektórzy pisarze, uprawiający także inne gatunki literackie bądź zajmujący się krytyką literacką.

Brzozowski pozostawał dlań filozofem i krytykiem literackim; filozofem niezwykłym, nazywanym za Julianem Bendą „twórcą wzruszeń filozoficznych”, którego system myślowy potrafił zrekonstruować, oraz krytykiem postulatywnym, domagającym się fundowania programów literackich na podstawach światopoglądowych²⁰. Wyka dostrzegał w 1947 roku linię oddzielającą esej literacki od gatunków publicystycznych oraz humanistycznych roztrząsań naukowych.

¹⁷ J. Borejsza: *Rozważana o essayizmie*. „Skamander” 1938, z. XCIX – CI, s. 206.

¹⁸ O brzozowszczykach i brzozowszczykach-heretykach zob. M. Stępień: *Spór o spuściznę po Stanisławie Brzozowskim*. Kraków 1976.

¹⁹ Zob. także K. Wyka: *Stulecie pokolenia Młodej Polski oraz Syntezy i likwidacje Młodej Polski*. W: Idem: *Łowy na kryteria*. Warszawa 1965.

²⁰ Szerzej pisałam na ten temat m.in. w książce *Katastrofizm – personalizizm – realizm. O krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*. Kraków 2001.

Można w tym kontekście podać w wątpliwość tezę o parergonalności jako niezbywalnej cesze eseju i zastanowić się nad parergonalnością pism Brzozowskiego. Esej literacki byłby autonomicznym utworem, nie zaś tylko przedsystemowym etapem myśli. Zwróćmy uwagę na możliwość odwrotnego niż prezentowane tu rozumowania: otóż podmiot eseju najpierw dopracowuje się własnego poglądu na świat, a w dalszej kolejności dopiero dzieli się swoimi przemyśleniami z czytelnikiem, ujmując je w sobie tylko właściwą formę literacką.

Dokonywana przez Wykę recepcja twórczości Brzozowskiego również dostarczała niespodzianek. Owszem, dla Brzozowskiego zapisanie poglądów w postaci jednorazowego, gotowego dzieła było nierealne, bo obowiązkiem człowieka miał być rozwój i aktywny udział w kształtowaniu świata, a to nieuchronnie konotowało zmiany poglądów. Wyka to zrozumiała. Potrafił jednak, inaczej niż przeciwnicy lub przygodni czytelnicy Brzozowskiego, jak już wspomniałam, dojrzeć spójność w ewoluujących poglądach swego mistrza, a więc zrekonstruować „system” – rozumiany jako konsekwentnie i logicznie budowana całość. Porządkujące spojrzenie Kazimierza Wyki sytuuje się w opozycji do ujęć niektórych współczesnych badaczy, akcentujących głównie niekonkluzywność i otwartość myśli i pism Brzozowskiego. Równie widoczne różnice zdań obserwuje się w rozumieniu statusu eseju. Dla Wyki, powtórzmy, był on gatunkiem literackim o określonej strukturze, wyodrębnionym w konkretnych okolicznościach i czasie. Dziś traktuje się go często jako postawę autora, ewentualnie jako jej tekstowy ekwiwalent. R. Sendyka, monografistka interesującego nas konstruktu, główną, wielce prekursorską zasługę Brzozowskiego dla badań nad esejem dostrzegła w tym właśnie, że:

W przenikliwej diagnozie Brzozowskiego, uprzedzającej spostrzeżenia formułowane wobec tego gatunku o wiele później, esej konotuje napięcie wytwarzane między pozorem ładu zewnętrznej organizacji i wewnętrznym, skumulowanym ładunkiem emocji. Tekst eseistyczny okazuje się w tym ujęciu sposobem [...] „wnikania w doświadczenie” [...] ²¹.

²¹ R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 147.

Badaczka nadmieniała jeszcze, że esej to „filozofia przetłumaczona na codzienność życia, praktyczna i dostępna”²². Nic zatem dziwnego, że Brzozowski – filozof kultury, autor rozpraw krytycznych, odczytów i powieści – może uchodzić za świadomego popularyzatora i inicjatora eseju w polskim piśmiennictwie dwudziestowiecznym. Będzie to jeszcze łatwiejsze, gdy bezwiednie zastosuje się kryterium analogii i zestawi nieprecyzyjne myślenie o eseju jako o formie uprawianej przez europejskich filozofów lub formie pogranicznej – ni to naukowej, ni to publicystycznej – z pierwszych lat minionego stulecia z potęgującą się ostatnimi czasy dezynwolturą nazewniczą. Na podobne zestawienie, w jakiejś mierze deprecjonujące rangę Brzozowskiego, Kazimierz Wyka przypuszczalnie by się nie zgodził.

Pozostawmy więc „eseistyczną sprawę Brzozowskiego”, by przyjrzeć się innym wczesnym świadectwom obecności eseju w świadomości polskich uczestników życia literackiego.

²² Por. ibidem, s. 146.

Esej w świadomości literackiej w dwudziestoleciu międzywojennym

Niebagatelną rolę – co do tego przynajmniej panuje wśród badaczy zagadnienia zgoda – w rozwoju eseistyki odegrał Michel de Montaigne. Kiedy więc usiłuje się obronić tezę o zaistnieniu gatunku „esej” w piśmiennictwie polskim dopiero w drugiej dekadzie XX wieku, warto wspomnieć o tym, jak przebiegało włączanie *Essais* do świadomości czytelnicznej polskich odbiorców. Pamiętając o cennym spostrzeżeniu R. Sendyki, że z uwagi na autorskie „głosowanie samego siebie” trudno mówić o istnieniu kanonicznej wersji dzieła¹, musimy tu przypomnieć następujące fakty bibliograficzne: pierwszy wyboru i tłumaczenia pism Montaigne’a dokonał w 1909 roku Stanisław Lack; następnym tłumaczem i właściwym popularyzatorem tekstu stał się już Tadeusz Boy Țeleński. Pięć tomów, zatytułowanych *Pisma*, ukazało się w roku 1917. Dopiero drugie wydanie, opracowane i wydane przez Boya w latach 1931–1932, opatrzone zostało tytułem *Próby*. Istotne znaczenie miały też słowa *Od tłumacza*, datowane na rok 1916, w których Țeleński z właściwą sobie swadą „opowiedział” czytelnikowi o metodzie twórczej Montaigne’a oraz zaakcentował wyjątkowość i ponadczasowość jego dzieła. Uczynił to zaś w sposób tak przekonujący, że ślady jego myślenia o poetyce gatunku, a także użytych przezeń sformułowań łatwo wskazać w wielu poświęconych eseistyce pracach – również tych całkiem współczesnych.

¹ Zob. R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006, s. 210–214.

Czym jest ta książka, owe nieśmiertelne *Próby*? – pytał Boy – Czym wytłumaczymy sobie jej żywotność, jej niespożyte trwanie, które sprawiają, iż ta *silva rerum* niezatrudnionego szlachcica stała się i ciągle jest jeszcze płodnym ziarnem dla tych najwyższych duchów, przedmiotem rozmyślań i dociekań najbystrzejszych umysłów?²

Parę stron dalej tłumacz udzielał m.in. takiej odpowiedzi:

Trzeba przyjmować ją taką, jak jest, jak powstała: nie jako jakiś zwarty system filozoficzny lub moralny, jednolicie obmyślony i przeprowadzony, ale jako płynną falę stanów duszy, jako grę myśli, mieniącą się kolejno mnóstwem światła i cienia³.

Gdybyśmy pominęli właściwości stylu Boya, dostrzeglibyśmy wyraźną zbieżność cytowanych zdań z koncepcjami rozwijanymi przez badaczy w ostatnich latach.

Co ciekawe, także formułowana w międzywojniu ocena rangi dzieła Montaigne'a brzmi nader aktualnie. Już w powszechnie znanym podręczniku historii filozofii z 1931 roku Władysław Tatarkiewicz następująco wyłożył poglądy francuskiego autora:

Mimo sceptyczne nastawienie rozum był dlań miarą prawdy. Był w tym względzie poprzednikiem Kartezjusza i całego nowożytnego racjonalizmu. Jeśli nie było to tak wyraźne w jego poglądach teoretycznych, to było w praktycznych: w estetyce piękno utożsamiał z prawdą, w polityce dobro – z ładem i praworządnością.

To [...] było wręcz przeciwieństwem średniowiecznych poglądów. Montaigne i jego epoka nad wszystko wyniosła człowieka, przyrodę, doczesność, niezależność, rozum. Nie chciała znać chrześcijańskich zasad wyrzeczenia i poświęcenia się. Zajęła właśnie inny niż chrześcijański punkt widzenia. A u Montaigne'a specjalnie objawiło się to wszystko, co w tej epoce Odrodzenia i potem w całej erze nowożytnej było niereligijne, nieśredniowieczne, niechrześcijańskie. A zarazem objawił się w nim duch klasyczny, starożytny. Mon-

² T. Żeleński (Boy): *Od tłumacza*. W: M. de Montaigne: *Próby*. Warszawa [1931–1932], s. 21.

³ Ibidem, s. 25.

taigne był, jak powiedziano, ducha tego „wielkim zbiornikiem w nowych czasach”⁴.

Tatarkiewicz dążył do rekonstrukcji światopoglądu Montaigne’a w kontekście systemu poglądów renesansowych. Dzisiejsi czytelnicy *Prób* podobnie mocno akcentują widoczne w nich zainteresowanie *człowiekiem, przyrodą, doczesnością, niezależnością, rozumem oraz niereligijność i niechrześcijańskość*, nawiązując – pewnie mimowolnie – do słów historyka filozofii, ale w przeciwieństwie do niego – zdają się czynić to w sposób ahistoryczny.

Wróćmy jednak jeszcze na moment do tekstu Tatarkiewicza. Zwrócił on bowiem uwagę również na kwestie formalne, pisząc: „Sama forma literacka jego [Montaigne’a – przyp. M.K.] dzieła znalazła naśladowców: Bacon na wzór jego pisał również *eseje*”⁵; w innym zaś miejscu, w odniesieniu tym razem do poglądów Davida Hume’a, Tatarkiewicz napisał: „Właściwością Hume’a było, iż najtrudniejsze zagadnienia filozofii umiał ująć w **przystępną i gładką formę eseju** [podkr. – M.K.]”⁶. Dla Tatarkiewicza „eseje” to istotnie parergiczne pisma filozofów, to jeszcze nie literatura *sensu stricto*. Gdy on to pisze, jest jednak dopiero przełom lat 20. i 30. XX wieku. Tatarkiewicz jest filozofem – nie teoretykiem literatury, a granice między tym, co literackie, i tym, co nieliterackie, dopiero zaczynają, m.in. za sprawą Stefanii Skwarczyńskiej⁷, być przesuwane.

W tym też czasie powstają na gruncie polskiej literatury oryginalne teksty, które wymieniać się będzie później w zestawieniach tworzących niekwestionowany kanon rodzimej eseistyki (bez względu na stosunek do kanonu), jak np. *Wojna, pokój i dusza poety*, *Barbarzyństwo*, *Inwen-*

⁴ W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*. Warszawa 1990, s. 16.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 110. W. Tatarkiewicz w przyszłości dokonać miał opracowania i napisał wstęp do polskiego wydania *Esejów z dziedziny moralności i literatury* Hume’a, które w tłumaczeniu Teresy Tatarkiewiczowej ukazały się w „Bibliotece Klasyków Filozofii” w roku 1955.

⁷ Rozprawy S. Skwarczyńskiej *O pojęciu literatury stosowanej* oraz *Próba teorii rozmowy* ukazują się w roku 1932, zaś *O metodzie badania literatury stosowanej* w roku 1933.

*tarz kultury narodowej*⁸ Józefa Wittlina, pierwsze, zrazu tylko felietony literackie i recenzje, a potem i eseje Jerzego Stempowskiego czy całkiem niedawno ponownie podany do druku przypuszczalnie pierwszy właściwie już esej Józefa Czapskiego *O Młodej Polsce*, w którym – na użytek Rosjan – czyta on *Wyzwolenie* Wyspiańskiego w kontekście swoistości kultury polskiej⁹.

Osobnym zjawiskiem literackim pozostają intelektualne dzienniki bądź notatniki pisarzy, które, publikowane czasem po latach, zyskują miano książek eseistycznych, ale nie powstawały jako takie z przeznaczeniem do druku. Współczesna kultura literacka skłania do powszechniejszego dziś pochylania się nad tekstami niegdyś interesującymi jedynie tekstologów. Cennym rezultatem tego zjawiska stało się np. udostępnienie czytelnikom, z inspiracji Hanny Malewskiej, *Kłopotu z istnieniem* Henryka Elzenberga, obejmującego zapiski datowane na pierwszą dekadę XX stulecia¹⁰. Owe dzienniki i bruliony stanowiły integralny składnik życia literackiego „od zawsze” (nie jeden Michel de Montaigne odczuwał potrzebę zapisywania swych rozważań), co nie oznacza, że przez autorów traktowane były jako świadome realizacje odrębnego gatunku litera-

⁸ Wszystkie wymieniane tu teksty datowane są na lata 1923–1924.

⁹ Esej z komentarzem wydawniczym, w którym czytamy: „Najprawdopodobniej jest to debiut eseistyczny Józefa Czapskiego. Tekst opublikowany został w ukazującej się w Warszawie rosyjskiej gazecie emigracyjnej *Za Swobodu!* w numerze 3. z 5 stycznia 1923 roku”, udostępniły „Zeszyty Literackie” 2009, nr 1, s. 101–106.

¹⁰ Pierwszy z opracowanych przez autora do druku i opublikowanych w *Kłopotcie z istnieniem* zapisów datowany jest na 13 października 1907 roku i dotyczy niezmiernie aktualnego problemu „ja” piszącego. Należy wziąć jednak pod uwagę następujące słowa samego Elzenberga z roku 1963, poprzedzające edycję książkową:

„Publikacja tego rodzaju wymaga pewnych wyjaśnień [...]. Przede wszystkim: licząc się jednak z dziennikowym charakterem trzonu głównego, włączyłem w zasadzie tylko zapiski datowane [...].

Wyjaśnienie drugie, o wiele istotniejsze, jest następujące: zapissek nie podaję w stanie surowym, tak jak były rzucone na papier; przy luźnym ich przeważnie sformułowaniu nie wchodziło to, na ogół, w rachubę. [...] Ale i myśl samą nie zawsze mogłem pozostawić w tej samej często prymitywnej i naiwnej postaci, w jakiej była notowana pierwotnie; nie mówiąc więc o zmianach innej natury – skrótach, drobnych uzupełnieniach, łagodzeniu zbytnich ostrości, zacieraniu podłoża okolicznościowego – tekst jest *podciągnięty* dość znacznie”. H. Elzenberg: *Od autora*. W: Idem: *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Kraków 1994, s. 11–12.

ckiego, przeznaczonego do udostępnienia innym z zamiarem nawiązania z nimi myślowego dialogu.

Wracając do opisu stanu międzywojennej świadomości eseistycznej w Polsce, stwierdzić więc należy, że literatura tego typu stopniowo staje się coraz bardziej atrakcyjna dla autorów, ale refleksja krytyczna i naukowa radzi sobie z nią w rozmaity sposób.

Proponuję sięgnąć najpierw do przedwojennych wydań „Rocznika Literackiego”. W tym rocznym, sporządzanym przez specjalistów przeglądzie poszczególnych rodzajów piśmiennictwa dopiero w czwartym roku jego istnienia pojawił się dział o nazwie „Literatura felietonowa”, redagowany dwa kolejne lata przez Tadeusza Makowieckiego. Co wspólnego mieć to mogło z eseistyką literacką? W podsumowaniu roku 1935 znajdujemy interesujący ostatni akapit tego działu. Warto go zacytować:

Poza rozważaniami, parę uwag chcę poświęcić książeczce M. Piechala: *Anioł i Jakób* (!). Jest ona dialogiem, nie wchodzi więc do działu felietonowego, ale dodaje pewien rys do omawianych spraw. W tych fikcyjnych dialogach autora ze ś.p. Adamem Skwarczyńskim poruszono najbardziej palące zagadnienia naszego życia wewnętrznego: legendę obozu Piłsudskiego i mit przyszłości, cel państwa i walkę klas, idealizm i praktycyzm, demagogię i pracę twórczą itd. Sprawy te porusza autor w sposób chaotyczny, tak, że walka toczy się w gęstej mgle. Nie tu jednak miejsce na analizę tego literackiego zjawiska; inne nasuwa się tu zagadnienie. Może z tej właśnie strony zaświta lepsze jutro dla tego działu literatury?¹¹

Krytyka wyraźnie zainteresowała publikacja nie przystająca formalnie do redagowanego przezeń działu, ale charakteryzująca się indywidualnym, nielinearnym, a przy tym literacko wyrazistym podjęciem wielu problemów socjologiczno-kulturalnych. Opisując ją dał, mimochodem, wykładnię pisarstwa eseistycznego, w którym fikcja wyraźnie zostaje podporządkowana wypowiedzianiu autorskich poglądów na rzeczywistość. Znamienna była też, enigmatycznie wprowadzie wyrażona, nadzieja na „lepsze jutro **tego działu** literatury”.

¹¹ T. Makowiecki: *Literatura felietonowa*. W: „Rocznik Literacki”. Warszawa 1936, s. 295.

W roku następnym znów dołączył uwagi o książce „spoza rejestru”. Tym razem, pisząc o *Oknach* M. Pawlikowskiego, użył już nazwy „esej”, choć – z uwagi na charakter utworu – w konfiguracji z innymi terminami genologicznymi. Czytelnicy mogli się dowiedzieć, że to: „Są tylko przez pół felietony. Częściowo niby *essaye* [...]. A częściowo pamiętnik, tylko nie pamiętnik jednostki, lecz – rodziny. Moc wiadomości, fragmentów, listów, notatek, wspomnień [...]”¹².

W 1938 roku dział, pod nieco zmienioną nazwą: „Szkice i felietony”, objęła na kolejne dwa lata Stefania Skwarczyńska, wymiennie używająca nazw „szkic”, „felieton”, „szkic-felieton” oraz zwracająca uwagę na niewystarczające ramy działu rocznikowego, gdyż, jak napisała w artykule z roku 1939:

Książka felietonowa jawi się nam w coraz to innym kształcie. Rodzajowo jest zjawiskiem najbardziej wielobarwnym; rozsadza jakoby dotychczas zaobserwowane formy [...]. Las form, które poznawczo opanowuje poetyka, staje się tym gęściejszy, im bardziej zanika poczucie, że w pewien sposób trzeba lub nie trzeba pisać o takich czy innych rzeczach¹³.

U schyłku lat 30. XX wieku badaczce udaje się trafnie uchwycić jakże współczesną (nawet z dzisiejszej perspektywy) tendencję do swobodnego łączenia form literackich i powstawania coraz to nowych postaci gatunkowych. Jednocześnie zwolenniczka wyodrębnienia z żywiołu piśmienicznego literatury stosowanej sygnalizuje tu wyraźne problemy genologiczne, wynikające z jednej strony – z upowszechniania niefikcjonalnych form refleksyjnych, a z drugiej – z coraz śmielszego podchodzenia pisarzy do skodyfikowanych reguł tworzenia (uwzględniawszy romantyczną tradycję odstępowania od klasyfikacyjnej poetyki).

Mamy więc w latach 30. XX wieku sytuację następującą: **polska eseistyka literacka ciekawie się rozwija. Nazwa wyodrębnionego gatunku powoli upowszechnia się w polszczyźnie – wciąż jeszcze obowiązuje i obowią-**

¹² T. Makowiecki: *Literatura felietonowa*. W: „Rocznik Literacki”. Warszawa 1937, s. 242.

¹³ S. Skwarczyńska: *Szkice i felietony*. W: „Rocznik Literacki”. Warszawa 1939, s. 248.

zywać będzie aż po lata powojenne **obca lub hybrydyczna jej pisownia**, a i autorzy oraz krytycy jeszcze nią zbyt ochoczo nie szafują. **Nadal brakuje rzetelnych rozpraw** poświęconych polskiemu esejowi literackiemu. Trafiały się przyczynkowe, wypowiedzane przy różnych okazjach uwagi w tekstach Stempowskiego czy niektórych krytyków literackich różnych pokoleń: Irzykowskiego, Napierskiego, Wyki. Należałoby jednak zachować właściwe proporcje w ocenie ich rangi¹⁴. Dla przykładu, Stempowski w datowanym na 1929 rok artykule *Czytelnik o krytyce*, dokonując swoistej klasyfikacji krytyków, wyróżnił wśród nich także „eseistów i felietonistów posługujących się materiałem literackim dla celów dowolnych”¹⁵, by parę akapitów dalej stwierdzić: „Eseiści wreszcie z punktu widzenia czytelnika są po prostu autorami”¹⁶. W 1936 roku podjął *Zagadnienie plagiatu*, w którym przeczytamy:

Piszącemu te słowa nie sprawi większej trudności napisanie na każdy mniej więcej znany mu temat artykułu składającego się z samych tylko cytatów. O ile nie zapomnimy opatrzyć wszystkich tych cytatów stosownymi odsyłaczami do źródeł, nie tylko otrzymamy przysługujące nam honorarium, ale jeżeli czerpiemy przy tym jedynie z najlepszych autorów, możemy przy tym ująć za świetnego eseistę¹⁷.

Do przytoczonych tu: zdroworozsądkowego stwierdzenia faktu, że eseiści to pisarz, oraz złośliwej diagnozy (a jakże aktualnej!) pewnej niechlubnej tendencji pisarskiej, możemy dołączyć jeszcze przywołaną przez R. Sendykę treść przypisu do tłumaczonego tekstu Oliviera W. Holmesa, traktującą o tym, że esej stanowi próbę „sformułowania odcieni myśli nie mających tradycyjnie ustalonych kształtów” oraz, że Holmes „rozluźnił tradycyjne formy essay’a”¹⁸ (cokolwiek by to miało znaczyć), a otrzymamy

¹⁴ Odnotowuje je skrzętnie R. Sendyka – łącznie z niepublikowanymi za życia autora, a więc nieobecnymi w dyskursie epoki, uwagami Irzykowskiego o eseizmie – por. R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 144–166.

¹⁵ J. Stempowski: *Czytelnik o krytyce*. W: Idem: *Szkice literackie*. T. 1: *Chimera jako zwierzę pociągowe. 1926–1941*. Warszawa 2001, s. 23.

¹⁶ Ibidem, s. 25.

¹⁷ J. Stempowski: *Zagadnienie plagiatu*. W: Idem: *Szkice literackie*. T. 1: *Chimera...*, s. 266.

¹⁸ Zob. R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 150.

bodaj pełne spektrum przedwojennych, stematyzowanych wypowiedzi Stempowskiego o eseju.

Cóż to oznacza? Tyle tylko, że praktyk eseju nie miał ambicji teoretycznoliterackich, ale rozumiał odrębność formy, która okazywała się najbardziej dla niego odpowiednia. W charakterystyczny dla siebie, lakoniczny sposób zaznaczał potrzebę odrębności stylu, osadzenia w żywiole literackim oraz subiektywnego ujmowania problemów. W taki właśnie sposób skonstruował np. *Chimerę jako zwierzę pociągowe*. Widać przy tym wyraźnie, że Stempowskiemu (a także Wittlinowi, którego teoretycznoliterackie dywagacje w ogóle wówczas nie zajmowały) **nie zależało na budowaniu legendy elitarnego gatunku**. Ona tworzyła się *ex post*, na podstawie czytelnich ocen tekstów, których autorzy wiedzieli, co i jak zamierzają napisać.

Odrębna, elitarna właśnie, formuła pisarstwa eseistycznego z pewnym trudem zyskiwała w międzywojniu autonomiczne miejsce w świadomości uczestników życia literackiego. Ciekawym na to dowodem jest krytycznoliteracka reakcja Kazimierza Wyki na wydane w 1937 roku *Podróż do piekieł* Bolesława Micińskiego. Warto do niej sięgnąć, by nie przypisywać Wyce opinii wyartykułowanych kiedy indziej i przy innej okazji¹⁹. W roku 1938 ten znaczący już wówczas krytyk literacki docenił oryginalność tekstu swego rówieśnika:

Eseje swoje osadza Miciński na prawie że dziewiczym u nas pograniczu literatury i filozofii. [...] Stany i interpretacje, wykwitając na tym pograniczu, znajdują w Micińskim wyjątkowo czułego i erudycyjnego różdżkarza.

Widowisko filozoficzne... Jakiś **moralitet filozoficzny** ponad czasy i kultury wzniesiony [...] ²⁰.

¹⁹ Tezę o międzywojennym pochodzeniu polskiego eseju wraz z listą czterech ówczesnych przedstawicieli gatunku, cytowaną zresztą wcześniej przeze mnie, wypowiedział Wyka nie w 1938 ani w 1958, jak odnotowała autorka *Nowoczesnego eseju* (por. R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 139), ale w roku 1947 na łamach „Odrodzenia”.

²⁰ K. Wyka: *Podróż do piekieł*. W: Idem: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*. Kraków 2000, s. 414–415.

Widać, że Wyka poszukiwał wtedy języka, jakim należałoby adekwatnie ocenić obszerny esej Micińskiego. Dostrzegał i doceniał talent oraz wiedzę niedosłzłego doktora filozofii, ale nie potrafił zaakceptować swobodnego stylu, za pomocą którego Miciński budował wizje, będące nośnikami jego refleksji. Pokusił się nawet o postulat: „Mamy od niego prawo spodziewać się znacznie więcej nad te piruety na marginesie jego erudycji filozoficznej i literackiej”²¹, a wszystko po to, by sprowadzić zdolnego pisarza ze złej drogi przestylizowanej, anachronicznej prozy. Opinia ta może zdumiewać, szczególnie gdy uświadomimy sobie wojenne i powojenne dokonania eseistyczne samego recenzenta, ale tym dobitniej, jak sądzę, świadczy ona o nader umiarkowanym „zadomowieniu się” eseju w polskiej literaturze lat nawet jeszcze 30.

Tym bardziej należy odnotować ówczesne próby syntetycznego ujęcia zjawiska „eseizmu”. Chronologicznie pierwszą z nich jest artykuł Jerzego Borejszy, opublikowany w łączonym, potrójnym zeszycie „Skamandra” z końca 1938 roku. Na sześciu stronicach tekstu ten znaczący już wówczas publicysta i działacz²² zajął się niemal wszystkim, co „essayu” dotyczy: historią i definicją gatunku, przedstawicielami, propozycją typologii, związkami z filozofią oraz przyszłością formy. Przypominanie jego tez wypada jednak rozpocząć od zwrócenia uwagi na pomieszczony w tytule termin „essayizm”. Oznacza on przecież nie samą formę literacką, tudzież gatunek piśmiennictwa, ale szersze zjawisko o charakterze socjologiczno-literackim, które można tłumaczyć bądź jako zauważoną przez obserwatora nową **modę literacką**, bądź jako **postawę** predestynującą niektórych twórców do zajmowania krytycznego stosunku do świata, połączonego z umiejętnością wypowiadania sądów w formie eseju, czyli – w rozumieniu Borejszy – **formie pośredniej** między nauką a literaturą. Zauważmy,

²¹ Ibidem, s. 418.

²² Jerzy Borejsza (1905–1952), od 1929 członek Komunistycznej Partii Polski, miał już wtedy na koncie publikację książki *Hiszpania 1873–1936* (1937), w której prezentował własne fascynacje zachodnioeuropejskimi ideami anarchistycznymi z czasów studiów we Francji i ponawianych podróży do Hiszpanii, a także rozliczał się z nimi, jako nazbyt indywidualistycznymi, co miało osłabiać ich skuteczność.

O skomplikowanej biografii późniejszego redaktora „Odrodzenia” i twórcy Spółdzielni Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik” zob. E. Krasucki: *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza – biografia polityczna*. Warszawa 2009.

że ów element poglądu można potraktować lekceważąco, kwitując, iż dla zaangażowanego społecznie i politycznie, ale nie *stricte* literacko, autora esejem jest każdy tekst popularnonaukowy. Można jednakowoż odnieść się do niego z estymą i dojrzeć w piszącym o eseizmie Borejszy wybitnego prekursora nowoczesnej, współczesnej refleksji o eseju, co chętnie czynią obecnie młodzi teoretycy. Faktem jest, że Borejsza poczynił szereg trafnych obserwacji i wykazał się dobrą intuicją w opisie tendencji literackich, ale nie można przecież pomijać kwestii dyskusyjnych, niespójnych, do których miał prawo jako niespecjalista.

Bez nadmiernych obciążeń teoretycznych, za to uwzględnivszy własne fascynacje kulturą Hiszpanii, kreślił rys rozwojowy gatunku:

U kolebki essayu czuwalv prekursory wielkiej rewolucji francuskiej Montaigne i Wolter. Podrostkiem zainteresowali się Anglicy, dojrzewającego zaś młodzieńca wykształcił profesor uniwersytetu w Salamance, Miguel de Unamuno, by przekazać dalsze szkolenie swemu najlepszemu uczniowi, José Bergaminowi. Toteż, nie pomniejszając kunsztu essayistów innych krajów, należy jednak przyznać pierwszeństwo współczesnym pisarzom hiszpańskim²³.

Za chwilę zaś, przechodząc już do przykładów polskich – zbieranych trochę na zasadzie: każdy tekst, w którym wskazać da się jakąś myśl, będzie dobrym argumentem – nadmieniał, że „Essay rozwija się zatem w klimacie kiełkującej nauki”²⁴. Nie przeszkodziło mu to wszakże kilka akapitów dalej potraktować „eseizm” jako nurt literacki czy raczej tryb myślenia i pisania, wykazujący tendencje „do łączenia się z subiektywnym idealizmem”, a przez to atrakcyjny, jak to ujął, „dla ludzi, którzy zasłaniając się pewną pozorną naukowością, pragną przeciąć więź łączącą ich z realnym układem świata, by skupić się w świecie własnych tworców myślowych”²⁵.

²³ J. Borejsza: *Rozważania o essayizmie*. „Skamander. Miesięcznik poetycki” 1938, z. XCIX–CI, s. 206.

Wzmianka o zasługach Hiszpanów dla rozwoju formy może przeczyć zdaniu R. Sendyka o tym, że polska refleksja o eseju nie jest po dziś dzień „międzynarodowa”. Por. R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 169–170.

²⁴ J. Borejsza: *Rozważania...*, s. 206.

²⁵ Ibidem, s. 208.

Tak więc, wskazawszy na racjonalistyczną proveniencję formy, zaniepokoił się niedostateczną „naukowością” i nadmiernym indywidualizmem parających się nią współcześnie autorów. Słusznie, skądinąd, zauważył „powiązanie rozkwitu tej formy literackiej z nawrotem filozofii do pewnych odmian idealizmu”²⁶, ale nie zamierzał szukać w tym wartości. Przeciwnie, idealizm eseisty w powiązaniu z jego swobodą wypowiedzi czynić go miał bezkarnym, nieobiektywnym. Naukowość bowiem utożsamiał jedynie z materializmem²⁷. Dostrzegł Borejsza inwazyjność eseju we wszystkich działach literatury (i to kolejna jego zasługa, ta bowiem właściwość eseju stanowi przedmiot dociekań współczesnych badaczy), ale spostrzeżenie to doprowadziło go do konstatacji, że form esejzowanych nie da się ocenić, bo jako byty „pośrednie” nie mają precyzyjnych ram i zespołów cech. Wpadł tym samym we własną pułapkę: założył „pośredniość” formalną eseju, a potem przyznał się do bezsilności w wartościowaniu, wynikającej z bezsilności w opisie zjawiska.

Podobnie dysonansowo brzmią tezy dotyczące warunków trwałości eseju. W trzeciej części swojego artykułu, zatytułowanej *Essay w pogoni za swą nieśmiertelnością*, Borejsza z jednej strony zdawał się wykazywać troskę o ową „nieśmiertelność”, czyli trwały rozwój eseju, z drugiej zaś – utożsamiał esej z aktualną publicystyką. Uważał, że esej związany jest z dziennikarstwem (jakby zapominając o pochodzeniu *Prób* Montaigne’a) i, jeśli ma przetrwać próbę czasu, „musi się wyzbyć wielu efektów, musi wyzbyć się przede wszystkim nadmiernej pogoni za aktualnością”²⁸. Przytoczone słowa świadczą, że dla Jerzego Borejszy w 1938 roku, podobnie jak dla cytowanych wcześniej redaktorów haseł z przedwojennych numerów „Rocznika Literackiego”, różnica genologiczna między esejem a felietonem była wciąż bardzo płynna. Niespecjalistyczny, a przy tym ambitny w założeniach tekst Borejszy stanowi swoiste zwieńczenie rozważań o stanie świadomości uczestników polskiego życia literackiego, dotyczącej literackiej formy eseju. Można w nim znaleźć bezdyskusyjnie trafne uwagi – jak choćby tę, formułującą definicję gatunku:

²⁶ Ibidem.

²⁷ Gdy przeczyta się te uwagi, jasne stają się przyczyny anatemy, którą obłożony był esej w dobie głębokiego PRL-u, o czym będę pisać w dalszej części książki.

²⁸ J. Borejsza: *Rozważania...*, s. 211.

Wydaje mi się, że najbardziej ogólne, jak również najbardziej konkretne, będzie określenie essayu jako utworu omawiającego w sposób literacki całość lub część zagadnienia z jakiegokolwiek dziedziny nauki lub myśli ludzkiej, przy dowolnym i przypadkowym punkcie wyjścia²⁹.

Można wszak także zauważyć tezy wzajemnie się wykluczające. Można wreszcie wyczytać, znamienne dla dwudziestolecia międzywojennego, ogromne zainteresowanie felietonem i innymi gatunkami publicystycznymi³⁰ oraz dowody na to, że obarczony obco brzmiącą nazwą esej wciąż sprawiał kłopoty i dopiero sukcesywnie zajmował miejsce w świadomości czytelników i komentatorów literatury.

Najmniej kłopotów, jak już ustaliliśmy wcześniej, sprawiał samym pisarzom. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje autor kolejnego „syntetycznego”, przedwojennego artykułu dotyczącego eseju, rówieśnik Borejszy, pod wieloma względami dzielący jego stanowisko światopoglądowe – Tadeusz Breza. Na rok 1939 datowane są jego *Rozważania o eseju*, w wielu miejscach zdumiewające wręcz nader aktualnymi i dziś obserwacjami i diagnozami. W dobrze skomponowanym tekście już pierwsze zdanie przynosi tyleż intrygującą, ile zaskakującą, przypisaną Stefanowi Napierskiemu, tezę, jakoby „piękny rodzaj, jakim jest esej, umarł”³¹. Zakończenie *Rozważań...* zawiera wyjaśnienie, że była to teza pochopna, wynikająca z pomylenia – po raz kolejny – eseju z bliskim mu formalnie, acz organicznie związanym z prasą, felietonem. Tropiciele rewolucyjnych koncepcji genologicznych mogą się w tym przypadku poczuć zawiedzeni, gdyż Breza, nie dość że nie podjął tropu wyczerpywania się form literackich, to jeszcze zawarł w ramie kompozycyjnej, dotyczącej przedwcześnie ogłoszonej śmierci gatunku, precyzyjne uwagi o jego charakterystycznych cechach. Ich przegląd stanowi właściwie kata-

²⁹ Ibidem, s. 208. Trzeba zauważyć, że definicja Borejszy wchodzi w skład niemal wszystkich formułowanych przez polskich badaczy w latach następnych definicji, z definicją Wojciecha Głowali z lat 60. włącznie (por. rozdz. *Ewolucja poglądów na gatunek*).

³⁰ Por. choćby wielce krytyczne teksty: I. Fik: *O reportażu*. „Gazeta Artystów” 1934, nr 5 oraz K. Wyka: *Felietonomania*. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 38.

³¹ T. Breza: *Rozważania o eseju*. W: Idem: *Notatnik literacki. Szkice, wrażenia, teatralne wspomnienia 1939–1954*. Warszawa 1956, s. 73. *Rozważania...* stanowią część dzieła *Przedwojenne okruchy* wskazanej książki.

log tematów podejmowanych przez badaczy eseju w drugiej połowie XX wieku. Pisał bowiem Breza w 1939 roku o podmiotowym, subiektywnym charakterze eseju, dwukrotnie akcentując rangę osobowości twórcy i używając nawet w odniesieniu do niego określenia „genialny laik”³²; o niespecjalistyczności i niesystemowości wywodu; o – mimo pozornego bezładu – precyzyjnej, kunsztownej kompozycji; o związkach z gawędą oraz o metaliterackiej proveniencji. Przywoływał Montaigne’a, zwąc go „ojcem rodzaju”³³, Francisa Bacona, a prócz tego wskazywał zbiory sentencji filozoficznych, listy i glosy jako – jak to ujmował – „źródła i wzory eseju”³⁴. Świadomość literacka pozwoliła mu też ukuć tezę, że: „Nie zawsze [...] esej z nazwy jest esejem z treści”³⁵. Wyprzedził niejako tym samym porządkujący sąd S. Skwarczyńskiej z 1966 roku, nakazujący precyzyjnie oddzielać przedmioty, pojęcia i nazwy genologiczne. (Wypada w tym miejscu nadmienić, że Skwarczyńska aprobatywnie odnotowała przypadek Montaigne’a – twórcy nowego terminu przylegającego do przedmiotu genologicznego)³⁶.

Na koniec Breza, podobnie jak wcześniej Borejsza, podjął zagadnienia związku eseju z czasopiśmiennictwem i jego relacji z bardziej upowszechnionym wśród pisarzy i czytelników tamtych czasów felietonem. Obie kwestie (*nota bene* tak samo jak wszystkie pozostałe) potraktował lapidarnie. Zgodnie z „duchem epoki” nazwał więc prasę „głównym managerem eseju” – począwszy od XVIII-wiecznej Anglii, ale nie dał się już zwieść w kwestiach rozróżnień formalnych poszczególnych gatunków piśmiennictwa drukowanych w prasie. Stwierdził otóż kategorycznie, że – choć wielu „byłe felieton” chętnie traktowałoby jako esej, to – „przecież felieton po jednym dniu umiera, natomiast esej w czasie trwa”³⁷. Można by, z dzisiejszej perspektywy, obficie rozwijać i tę tezę, pisząc o uniwersalnym charakterze rozważań natury filozoficznej, o trwałej sygnaturze

³² Ibidem, s. 77.

³³ Ibidem, s. 74.

³⁴ Ibidem, s. 75.

³⁵ Ibidem, s. 74.

³⁶ Por. S. Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wyd. 2. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 97–114.

³⁷ T. Breza: *Rozważania...*, s. 80.

erudycyjnego podmiotu, o fundamentalnej niezmienności gatunku etc., ale byłyby to – w tym miejscu – swobodne projekcje współczesnego stanu wiedzy na grunt świadomości literackiej naszych antenatów.

Breza poprzestał na celnym, moim zdaniem, zdefiniowaniu formy i wyznaczeniu zakresu pojęcia „esej”, a uczynił to – co także pragnę raz jeszcze podkreślić – dopiero u schyłku lat 30., gdy esej literacki na dobre zdomowił się w polskiej praktyce literackiej, a dopiero przestawał stwarzać problemy opisującym literaturę badaczom i komentatorom.

Esej w diasporze literackiej

Doprowadziwszy rekonstrukcję polskiego myślenia o eseju i jego miejscu w literaturze do roku 1939, znaczącego roku wybuchu II wojny światowej, która radykalnie przeorganizowała świat, trzeba powtórzyć pytanie o sens przywoływania utrwalonego tradycją podziału historii polskiej literatury na okresy wyznaczane przez wydarzenia polityczne bądź szerzej – historyczne. Z jednej strony, w odniesieniu do istnienia eseju wydaje się ów podział wyjątkowo mało zasadny, jako że esej w istocie swej właściwie nie podlega zmianom. Ponadto sporo kontrowersji wśród historyków literatury (nawet tych wciąż zorientowanych tradycyjnie) wzbudza traktowanie lat 1939–1945 jako odrębnego okresu, zwanego niemal roboczo „literaturą lat wojny i okupacji”. W jednej z nowszych propozycji historycznoliterackich czytamy nawet zdania: „[...] dziwne może się wydać, że dotychczasowe syntezy zwykle wydobywały cezurę 1939 r. [...] Nasza wyobraźnia przez lata przywiązana była do daty klęski wrześniowej. Być może w sferze duchowej – nadmiernie”¹.

Z drugiej jednak strony, gdy śledzi się rozwój rodzimej eseistyki literackiej, nie wolno nie zauważać wpływu nań również czynników zewnątrz-literackich. Nade wszystko wojna spowodowała pęknięcie polskiej litera-

¹ A. Nasiłowska: *Trzydziestolecie 1914–1944*. Warszawa 1995, s. 5. Bardziej tradycyjne stanowisko periodyzacyjne reprezentuje autor akademickiej syntezy: zob. J. Święch: *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa 1997, s. 9–12.

W tym miejscu, świadoma złożoności problemu, nie podnoszę kwestii współczesnych wątpliwości dotyczących statusu historii literatury, które to sądy zebrała m.in. Teresa Walas, zob. T. Walas: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków 1993.

tury na dwa organizmy, różniące się preferencjami tematycznymi, genologicznymi i aksjologicznymi. Niekiedy starano się ten podział niwelować, sprowadzając literaturę do kwestii li tylko językowych, jak np. czynił to wychowany już poza krajem poeta i tłumacz Adam Czerniawski, głosząc na IV Międzynarodowym Zjeździe Tłumaczy Literatury Polskiej w Warszawie w 1980 roku tezę następującą:

Chcę podkreślić, że Polska jest dzisiaj imperium, jeżeli chodzi o język. Możemy, wydaje mi się, mówić o obszarze języka polskiego, tak jak się mówi o obszarze języka angielskiego, francuskiego. Nie powinniśmy stwarzać zupełnie przypadkowych, konwencjonalnych rozgraniczeń między Polakami żyjącymi tutaj a Polakami, polskimi twórcami czy działaczami kulturalnymi w Anglii czy Ameryce².

Na początku następnej dekady, w radykalnie odmienionej sytuacji politycznej, Jan Błoński stawiał aliści prowokacyjne pytania:

Czy w latach 1940–1990 – a więc przez pół wieku? – istniały dwie literatury polskie, w kraju i na emigracji, czy też jedna? Ale najpierw: czy to naprawdę ważne pytanie? I czy odpowiedź istotna? Czy nie wszystko jedno – zwłaszcza po tylu latach – gdzie pisarze mieszkali i gdzie drukowali swoje książki?³

Analizując następnie wybory tematyczne i gatunkowe naszych pisarzy z obu stron żelaznej kurtyny, jak również czas, w jakim ich dokonywali, Błoński dochodził do wniosku, że „obie” literatury różniły się wzajemnie i każda z nich była jednocześnie niepełna, „kulawa”. Dopiero ich połączenie pozwala dojrzeć bogactwo dwudziestowiecznej literatury⁴. Skonstatujmy zatem: przez pół wieku polska literatura istniała w diasporze, co w znaczący sposób zaważyło na kształcie eseistyki – bardzo silnie obecnej

² Słowem jak perłą. Z Adamem Czerniawskim rozmawia Marian Kisiel. Cyt. za: *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach rozmawiają Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski*. Toronto – Rzeszów 2006, s. 31–32.

³ J. Błoński: *Jedna, dwie czy jedna w drugiej?* W: Idem: *Pisma wybrane*. T. 2: *Między literaturą a światem*. Kraków 2002, s. 330. Pierwodruk artykułu „Teksty Drugie” 1994, nr 4.

⁴ Por. ibidem, s. 330–338.

w piśmiennictwie emigrantów, a ograniczanej tematycznie i marginalizowanej wydawniczo w realiach krajowych. Zanim uporządkujemy ustalenia na ten temat, powróćmy jeszcze do lat wojennych.

Jedna z hipotez dotyczących funkcjonowania eseju w społeczeństwie głosi, że szczególnie sprzyjają jego rozwojowi czasy „rewolucyjne”, rozumiane jako ciągi wydarzeń trwale zmieniające porządek świata i sposoby jego interpretacji. Przełomy polityczne, skutecznie rozpowszechniane odkrycia naukowe, rewolucje *sensu stricto*, globalne kataklizmy i wojny miałyby wyjątkowo stymulować rozwój pisarstwa eseistycznego⁵. Przyjmując ten punkt widzenia, można – paradoksalnie – wskazać „korzyści” płynące z sytuacji wojenno-okupacyjnej. Autorzy znaleźli się podówczas w ambiwalentnym położeniu: po pierwsze zyskiwali *quasi*-dystans do rzeczywistości, o której nie sposób było rozsądnie i obiektywnie pisać; po drugie zaś odczuwali, mimo wszystko, konieczność ogarnięcia rozumem tego, co ich otaczało. Poczucie nietrwałości form istnienia sprzyjało zapisywaniu myśli formułowanych we własnym tylko imieniu, a zarazem będących poszukiwaniem na nowo prawd uniwersalnych. Sprzyjała więc II wojna rozwojowi pisarstwa refleksyjnego – od zapisków diarystycznych poczynając, poprzez listy, autonomiczne i świadomie pisane eseje, po liryki prozą. Rozmaitość tych form po latach będzie sprawiała kłopoty teoretykom⁶. Czytelnicy polskiej literatury zyskali wszelako z tamtych lat wielu świadomych już autorów esejów z pokolenia 1910: Jerzego Andrzejewskiego, Czesława Miłosza⁷, Kazimierza Wykę. Ten ostatni, przypomnę, u schyłku

⁵ Por. A.S. Kowalczyk: *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977* (Vincenz – Stempowski – Miłosz). Warszawa 1990, s. 22–24, 32–34, 39.

Zauważyć należy, że bezwzględne opowiedzenie się za tym, że rozwój eseju uzależniony jest od funkcjonowania autora w radykalnie zmieniającej się sytuacji zewnętrznej **wykluczałoby jednoznaczny prymat podmiotowej dominanty jako istoty gatunku**.

⁶ „Rozmyślające” rozumienie odrębności gatunkowej eseju sądy formułowane były wspólnie przez wielu pisarzy i badaczy literatury. Por. np. uwagi osób biorących udział w dyskusji zorganizowanej przez redakcję miesięcznika „Więź”: *W podróży. Rozważania o eseju*. „Więź” 1986, nr 2-3, s. 58–78; D. Heck: *Esej*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 274–280.

⁷ Mam tu na uwadze eseizowane listy obu pisarzy, z których część opracowano i wydano: Cz. Miłosz: *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*. Kraków 1996.

lat 30. niejednoznacznie jeszcze oceniał eseje reprezentującego to samo pokolenie Bolesława Micińskiego, a podczas okupacji sam dojrzał jako eseista, pisząc *Pamiętnik po klęsce* i eseje zebrane później w tom *Życie na niby*.

Bolesławowi Micińskiemu, a właściwie jego opinii metaeseistycznej, należy poświęcić tu nieco miejsca. Wśród wielu prac pochodzących z ostatniego okresu jego krótkiego życia, spędzanych w Laffrey we Francji, szczególną uwagę badaczy eseju skupia od lat niewielki, pozostawiony w notatniku datowanym na lata 1941–1942, fragment rozpoczynający się od jakże celnego aforyzmu (a raczej aksjomatu!): „Esej nie rozwiązuje problemów, ale je stawia”⁸. Fragment ów, o charakterze komentarza do własnych tekstów, oryginalnych portretów eseistycznych Immanuela Kanta i Juliana Apostaty⁹, jak i inne części *Notatnika*, zawiera zbiór pomysłów do dalszego, pełniejszego opracowania. Tak też traktowali ten tekst (i nadal traktują) komentatorzy. Akceptują najczęściej pograniczny – według Micińskiego, praktyka gatunku – charakter formy, oscylującej między literaturą a filozofią. (Ostatnimi czasy uwydatnia się szczególnie „filozoficzność” eseistyki odkrywanego na nowo Micińskiego¹⁰). Miciński, tworząc swoje teksty, wypracował także model gatunku. Pozornie może wydawać się on enigmatyczny i daleko mu będzie do precyzyjnego wzorca rodem z klasyfikacyjnych poetyk, ale trzeba oddać sprawiedliwość wielkiej świadomości teoretycznej Micińskiego. Cóż bowiem zanotował u progu lat 40.? To, że mimo „pograniczności” (czyli czerpania z literatury i filozofii) jest esej formą autonomiczną – odrębną i charakteryzującą się swoistymi cechami. Czytamy:

⁸ B. Miciński: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Kraków 1970, s. 195.

⁹ Chodzi tu o esej *Portret Kanta* z roku 1941 oraz nieukończonego *Juliana Apostatę*.

¹⁰ Por. np. Z. Ambrożewicz: *Esej filozoficzny Bolesława Micińskiego jako sposób poszukiwania podstaw realności świata*. Opole 2003; A. Zawadzki: „Przywrócenie życia słowom”. *Pisarstwo filozoficzne Bolesława Micińskiego*. W: Idem: *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. Kraków 2001. O eseistyce Micińskiego zob. także: K. Chlipalski: *O „zaniku poczucia rzeczywistości” – główne tematy eseistyki Bolesława Micińskiego*. Warszawa 2006; K. Kozłowski: „Podróż do piekiel”. *O eseistyce Bolesława Micińskiego*. Poznań 1996.

Eseista gromadzi problemy jak słowa. W dobrym eseju winno być tyle zagadnień, ile zdań, a to różni esej od natłoczonej kaszy pojęciowej, że nad esejem unosi się jakaś jednolita mgiełka¹¹.

Stronę wcześniej ujął to bardziej „naukowo”: „Zadaniem eseju jest przedstawienie złożonego problemu w taki sposób, aby można było go ująć jednym rzutem, jak obraz”¹². Zwracał zatem uwagę na potrzebę przemyślanej kompozycji, dzięki której uzyska się precyzyjną całość myślową w najbardziej skomplikowanym, najbardziej pełnym asocjacji i aluzji tekście. Dokonując autokomentarza do swych utworów, potwierdzał: „Tak, przez związanie w jednej tonacji wielu problemów można postawić zagadnienie, którego rozwiązanie będzie z natury indywidualne”¹³. Wydobywał tym stwierdzeniem kolejną cechę konstytutywną formy esejistycznej – jej podmiotowy, subiektywny charakter. Pomysł (ujęcie problemu), dobór argumentów, przykładów i rozwiązanie kompozycyjno-artystyczne zależą od autora, są jego ryzykiem i osobistym zwycięstwem. Pod jednym wszakże warunkiem, jakim jest trafienie tekstu w ręce odpowiedniego czytelnika – skłonnego do wysiłku i zdolnego podjąć intelektualny dialog.

Pozwoliłam sobie w tym miejscu – niekonsekwentnie – użyć słów z dzisiejszego języka opisu form literackich, by zaakcentować prekursor-ski i nowatorski charakter obserwacji Micińskiego. Zapisał on bowiem w *Notatniku* jeszcze jedno ważne zdanie, które nie przystaje do lansowanego współcześnie modelu lektury, a bez którego nie da się zrozumieć odrębności literackiego eseju. To zdanie brzmi:

Jeszcze jedna trudność: esej jest z natury swojej formą wielowarstwową i niesłuchanie rozrzutną – esej jest formą pakowną, stworzoną do czytania cicho i wielokrotnie [podkr. – M.K.]¹⁴.

Innymi słowy – indywidualistycznie postawiony przez eseistę problem jest gruntownie przemyślany oraz pokazany przezeń wielostronnie

¹¹ B. Miciński: *Pisma...*, s. 197.

¹² Ibidem, s. 196.

¹³ Ibidem, s. 197.

¹⁴ Ibidem, s. 196.

(→ forma wielowarstwowa); wiele skojarzeń, wiele odniesień do zagadnień pokrewnych może być tylko zasugerowanych i pozostawionych bez skrupulatnych wyjaśnień (→ niesłychana rozrzutność); wobec skondensowania myśli autora (→ forma pakowna) czytelnik zmuszony zostaje do poświęcenia niejako podobnego czasu jak ten konieczny do aktu twórczego na rozszyfrowanie i zrozumienie propozycji – w przeciwnym razie lektura na nic mu się nie przyda.

Sztuka eseju, wedle Micińskiego, wymaga zaprzeczenia szybkości, a więc pewnego odizolowania się od współczesności i doraźności¹⁵ – dostarczających tematów felietonistom. Potrzeba czasu nie tylko na postawienie tezy, ale także na jej literackie, oryginalne ujęcie. Autor *Portretu Kanta* swoistość eseju dostrzegał w niepowtarzalnym zespole w nim pierwiastka intelektualnego i artystycznego. On – dyplomowany filozof, zżywał się na styl powszechny w traktatach oraz rozprawach filozoficznych i byłby pewnie ostatnim, który się godzi na stawianie znaku równości między filozofowaniem i pisanem esejów. Niespełna rok przed śmiercią pisał w liście do Jerzego Stempowskiego:

Posyłam Panu *Essai sur la création artistique*. Przejrzałem tę książkę [...], wydaje mi się dziś znacznie słabsza niż wtedy, kiedy czytałem ją po raz pierwszy. Niemniej jest to dobra książka i nie żałuję, że ją Panu poleciłem. Spreparowana jest według nieznośnego stylu „tez doktorskich”, to samo można byłoby powiedzieć nieskończenie lepiej, bo krócej i prościej. [...] Ludzie nie zdają sobie sprawy, ile inwencji jest w „języku”, w samym procesie formowania myśli¹⁶.

¹⁵ Ów „arystokratyzm umysłowy” (zapożyczając termin od Floriana Znanieckiego, zob. Idem: *Upadek cywilizacji zachodniej. Szkic z pogranicza filozofii, kultury i socjologii*. Poznań 1921) właściwy był ludziom myślącym, dostrzegającym niebezpieczeństwo w cywilizacyjnym przyspieszeniu życia i nie ulegającym łatwo nowościom techniki. Szybko – znaczyło gorzej.

„Szybkie przenoszenie się z miejsca na miejsce i pośpiech nie leżały bynajmniej w tradycjach elegancji. Już dawniej wprawdzie różni władcy stepów Azji i Europy chwalili się szybkością swej poczty, ale nigdy nie rozwodzili jej osobiście”. J. Stempowski: *Chimera jako zwierzę pociągowe*. W: Idem: *Szkice literackie*. T. 1: *Chimera jako zwierzę pociągowe*. 1926–1941. Warszawa 2001, s. 165–166.

¹⁶ B. Miciński: *Pisma...*, s. 542.

Widać tu, że nie dawał się zwieść nazewnictwu, lecz trwale obstawał przy własnym pojmowaniu eseju. Esej dlań **to literatura tworzona „na poważnie”** – z namysłem i jednocześnie dbałością o każdy szczegół formalny.

Wszystkie zrelacjonowane tu obserwacje poczynił Bolesław Miciński na początku lat 40., podczas trwania II wojny światowej. Wspomniałam wcześniej, że tę wojnę można traktować jako istotny dla rozwoju polskiej eseistyki literackiej i poświęcanej jej refleksji badawczej okres – cezurę, od której począwszy eseistyka zacznie się rozwijać dwutorowo; podobnie jak cała polska literatura przez następne pół wieku będzie istnieć w diasporze. Sam Bolesław Miciński, lecący na południu Francji gruźlicę i pokonany przez nią w maju 1943 roku, nie zdążył jeszcze odczuć nowej dla kultury polskiej sytuacji. Mógł on traktować lata wojny i związanych z nią (choć nie tylko z nią) tułaczek jako stan przejściowy. Podobnie pewno myśleć mogli i inni pisarze¹⁷. Niebawem decyzje polityków zrewidowały

¹⁷ Jerzy Jarzębski pisał: „Kiedy we wrześniu 1939 roku przebywający trafem za granicą polscy poeci reagowali wierszami na tragedię kraju, nie mieli zapewne pojęcia, że inaugurują nowy, kilkudziesięcioletni okres podziału naszej literatury na pisaną w Polsce i na obczyźnie. Celowo nie używam tutaj terminu »literatura emigracyjna«, ponieważ w pierwszych latach swojego istnienia piśmiennictwo powstające za granicą o swej emigracyjności jeszcze nie wiedziało. Maria Danilewicz Zielińska radzi wręcz używać dla pierwszego sześćdziesięciolecia wychodźczej twórczości miana »literatury Polski Walczącej«, za emigracyjną uznaje zaś dopiero literaturę powstałą po cofnięciu uznania dla londyńskiego rządu Rzeczypospolitej Polskiej przez mocarstwa zachodnie w czerwcu 1945 roku. I nic dziwnego: istotną cechą literackiej emigracji wojennej był jej deklarowany początkowo tymczasowy charakter” – J. Jarzębski: *Literatura polska na wygnaniu (1939–1950)*. W: Idem: *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992, s. 38.

Nieco inny pogląd periodyzacyjny wyraził Krzysztof Dybciak: „Nie ma kłopotów z oznaczeniem, kiedy rozpoczynają się dzieje zjawiska pod nazwą »literatura na obczyźnie« – wrzesień 1939 jest datą bezsporną. Natomiast kiedy powstaje literatura **emigracyjna**, nie jest rzeczą oczywistą. Nienowa teza, że zaczyna się ona po konferencji w Jalcie – na terenie krajowym uargumentowana w październiku 1981 przez prof. Artura Hutnikiewicza podczas konferencji w Toruniu – ma do dziś licznych zwolenników. [...] Wydaje mi się, iż badany przez nas obiekt historycznoliteracki, jakkolwiek nazwany, **trwa od 1939 roku**. Decydują o tym obiektywne cechy socjologiczne i historyczne, a nie indywidualne bądź grupowe przekonania”. K. Dybciak: *Syntezy literatury na obczyźnie*. „Odra” 1985, nr 12, s. 34.

ich mniemania. W sukurs politykom, decydującym o nowej mapie świata powojennego, przychodzili publicyści, usilnie starający się o utrwalenie jednoznacznego, a binarnego obrazu świata.

Kiedy sięgnie się do tygodników wydawanych w Polsce powojennej, znajdzie się na ich łamach – ale w stosunkowo krótkim okresie, jako że wraz z umacnianiem ludowej władzy problem przestawał oficjalnie istnieć – jednoznacznie nieprzychylnie wypowiedzi, dotyczące osób pozostających na emigracji. Dla przykładu: w 1946 roku autor „Kuźnicy” Marek Dorn, niby wskazując potrzebę ogólnospołecznej dyskusji dotyczącej emigracji, proponował od razu radykalne, polityczno-policyjne rozwiązania. Orzekał:

Jakikolwiek byłby jednak wynik tej dyskusji, należy z góry stwierdzić, że zagadnienie emigracji musi się skończyć. Powrót – lub definitywne zerwanie. Tak jak jest – dalej być nie może. Nie może szanujący się naród pozwolić, aby jakakolwiek grupa jego członków, tylko na skutek głupoty jednostek czy wrogiej propagandy, narażała na szwank autorytet Państwa, kompromitowała dobrą, a tak krwawo zdobytą sławę oręża polskiego i wywoływała lekceważenie całego narodu ze strony obcych. Musi być w końcu postawiony termin powrotu lub pozbawienia praw obywatelskich tym, dla których ambicje czy wygodę są ważniejsze od dobra kraju i jego praw do pracy oraz lojalności ze strony obywateli¹⁸.

Kreśląc spolaryzowany obraz świata, publicysta nie omieszczał wspomnieć o tym, że środowiska wychodźcze składają się także ze „zbankrutowanych polityków” i „elementu przestępczego”, wobec czego:

Musimy żądać od władz okupacyjnych przesłania tych ludzi do nas, do kraju, aby tu przed sądami odpowiedzieli za przestępcze czyny i pohąbanie dobrego imienia polskiego¹⁹.

Nie trzeba dowodzić, że tak właśnie umacniał się w Polsce totalitaryzm. Sens i styl artykułu Dorna dobitnie to oddają. Dla emigrantów, którzy nie

¹⁸ M. Dorn: *Uwagi o naszej emigracji*. „Kuźnica” 1946, nr 12, s. 8.

¹⁹ Ibidem.

chcieliby bezkrytycznie akceptować powojennego kształtu Europy i Polski, miejsca w ojczyźnie nie było.

Czasami jeszcze krajowi publicyści starali się stwarzać alibi – uzasadniać decyzję o zerwaniu kontaktów kulturalnych z emigracją. Czynili to z użyciem dość prymitywnych, propagandowych metod, deprecjonując wartość wszystkich i wszystkiego, co dzieje się poza granicami. Wydawało się im zapewne, że wystarczy emigrantów wyśmiać lub zohydzić, by „załatwić” tę niewygodną sprawę. W tymże samym 1946 roku Kazimierz Sokołowski górnolotnie odpowiadał więc emigrantom, którzy są chytry i leniwi:

Dla was to wszystko, co głosicie i piszecie, jest igraszką słów. Słowa nie kosztują tyle, ile kosztuje rzeczywisty wysiłek życia. A wy, autorzy emigracyjnych psalmów i utopii, odwykliście od takiego wysiłku. Za to nas, pracujących ciężko w kraju, klepiecie po ramionach, dając do zrozumienia, że i tak z tego nic nie wyjdzie. Przecież dlatego też i nie wracacie do nas, bo chcecie pilnować świętego ognia polskiej odrębności cywilizacyjnej. [...]

Mówcie i piszcie, żeśmy skapitulowali. A my pracujemy dla Polski rzeczywistej²⁰.

Za to radośnie i w zamierzeniu chyba dowcipnie relacjonował czytelnikom zawartość londyńskich „Wiadomości” felietonista „Odrodzenia”:

W dwu numerach tego pisma (12, 13) znajdziemy wszystko, co typowe dla beznadziejnie chorej emigracji polskiej na Zachodzie. [...]

Czekamy na dalsze, aby naszych czytelników informować o ich treści i w miarę możliwości podać im najwięcej charakterystycznych bądź godnych uwagi cytatów.

Na dowód prawdy o „żelaznej kurtynie”²¹.

Prześmiewcze nawet informowanie krajowej publiczności o przejawach życia literackiego na Zachodzie nie opłacałoby się na dalszą metę. Łatwiej było uszczelniać cenzorską barierę informacyjną i – tym samym – utrwa-

²⁰ K. Sokołowski: *Odpowiedź emigrantom*. „Kuźnica” 1946, nr 39, s. 1–2.

²¹ js [J. Sieradzki – ?]: „Wiadomości” londyńskie. „Odrodzenie” 1946, nr 30, s. 10.

łać rozdzielenie polskiej literatury powojennej na dwa organizmy, dwa „skrzydła”.

Aliści pojałtański porządek świata w gruncie rzeczy wzbogacił polską eseistykę. Na podobne (trochę heretycko brzmiące) zdanie można sobie pozwolić dopiero z perspektywy nowego stulecia. W momencie zakończenia wojny i wielce dyskusyjnego dla Polaków zwycięstwa sytuacja wyglądała dramatycznie. Wielu autorów, w tym eseistów o ustabilizowanej już pozycji – jak Jerzy Stempowski czy Józef Wittlin – nigdy już miało do kraju nie powrócić, bo też w kraju nie zmieściły się ich „bliższe ojczyzny”. Zostali więc poza granicami i w rozproszeniu budowali coś, co po latach nazwane zostanie „**polską szkołą eseju**”²². Eseisci piszący natomiast w kraju – jak Jan Parandowski na przykład – rychło poddani rozbudowanej cenzurze, zagospodarowywali niszę pisarstwa refleksyjnego w nieco inny niż emigranci sposób.

Przypomnijmy kilka szczegółów o „dwóch skrzydłach” naszej powojennej eseistyki. Jeśli w uproszczeniu przyjąć, że esej polega na podjęciu dowolnego tematu, który zaciekawi jego autora, i prowadzeniu swobodnego toku rozumowania, to jasnym się stanie, że ten sposób pisania mógł nieskrępowanie rozkwitać nie w kraju, lecz w polskich enklawach poza jego granicami. Wolność wypowiedzi doceniali sami emigranci. Radykalnie wyraził się o – znów paradoksalnie – korzyściach płynących z sytuacji wygnańczej Józef Wittlin, który wspominając przedwojenne „Wiadomości Literackie”, nie omieszkiał zaznaczyć: „Emigrantstwo jest chorobą, wyszło jednak na zdrowie twórczości niektórych skamandrytów oraz innych starszych i młodszych poetów”²³. Nieco dalej zaś formułował opinię odnoszącą się do całości literatury:

Na zakończenie chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na wyjątkową szansę, jaką ma pisząca dziś emigracja polska. To – królewski dar, otrzymany od smutnego skądinąd losu. Tej szansy nie powinniśmy zmarnować. Jest nią bezgraniczna swoboda, jaką cieszy się nasza myśl i nasze

²² O „polskiej szkole eseju” zob. M. Wyka: *Uwagi o polskim eseju*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 7–17.

²³ J. Wittlin: *Refleksje syna marnotrawnego*. W: *Idem: Orfeusz w piekle XX wieku*. Kraków 2000, s. 656.

słowo. Takiej swobody – powiedzmy otwarcie, nie mieliśmy w przedwrześniowej Polsce i zapewne też nie będą jej mieli ci, co powrócą do wolnego kraju. Skrępują ich nowe racje stanu, nowe tabu, na które dziś możemy sobie gwizdać²⁴.

Pierwszą różnicą dzielącą zatem eseistykę krajową i emigracyjną była problematyka. Eseiści tworzący i publikujący poza Polską podejmowali tematy różnorodne, ale – w znacznej mierze – i te, które zamykały drogę ich tekstom do obiegu krajowego: tematykę rodzinnych ziem utraconych, zbrodni stalinowskich, odpowiedzialności moralnej za popełnione zło.

Twórcy krajowi tematy objęte zapisami cenzorskimi omijali. Drukiem ukazywały się teksty obojętne ideologicznie – kulturologiczne, historyczne, etyczne – bez niewłaściwych materiałów egzemplarycznych oczywiście. Różnica druga, mniejszego nieco kalibru, dotyczyła preferowanego nazewnictwa. W kraju stosunkowo rzadko posługiwano się obco brzmiącą nazwą „esej” w tytułach wydawanych książek. Zanim jednak prześleźdźmy rozpowszechnianie się eseistyki w PRL-u, powróćmy tymczasem do jej rozwoju w środowiskach wychodźczych.

Emigracja

Twórcy emigracyjnej eseistyki, powtórzę, podejmowali ważną dla nich problematykę, nieobecną w pisarstwie krajowym. Tak czynili eseiści pierwszej generacji: Jerzy Stempowski i Józef Wittlin, którzy nie mieli po II wojnie dokąd wracać i pozostały im tylko wędrówki mentalne, czemu dawali wielowymiarowy wyraz w *Eseju berdyczowskim* i *Dzienniku podróży do Austrii i Niemiec* – w przypadku Stempowskiego, czy w *Moim Lwowie* i, na przykład, *Widoku z okna* – w przypadku Wittlina. Podobnie rzecz miała się z wielkim epikiem Stanisławem Vincenzem; podobnie z Józefem Czapskim – szczególnym wrogiem nowych władz w Polsce, który nie dość, że legitymował się (jak i pozostali jego koledzy po

²⁴ Ibidem, s. 657. Na ten aspekt myśli Wittlina zwrócił uwagę Stanisław Gębala. Zob. S. Gębala: *Święty Józef Wittlin*. W: Idem: *Odpowiedzialność za słowo. Felietony i szkice*. Bielsko-Biała 1993, s. 17–20.

piórze) wrogim klasowo pochodzeniem, to jeszcze podważał założycielski mit Polski Ludowej o braterstwie broni i przyjaźni polsko-radzieckiej, nieustannie świadcząc o zbrodni katyńskiej – od *Wspomnień starobielskich*, mających jeszcze charakter dokumentujący, poczynając.

Do grona tego trzeba też zaliczyć twórcę z młodszej generacji, który pierwsze próby eseistyczne, *Żywych i umarłych*, wydał dopiero w 1945 roku, a ostatecznie wpisał się na czarną listę cenzury, publikując pięć lat później *Inny świat*, czyli Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Automatycznie tym samym z krajowego, oficjalnego punktu widzenia unieważnieniu ulegały jego teksty o sztuce, dywagacje o literaturze, malarstwie, procesach twórczych. Niezależnie od woli części środowiska literackiego na emigracji, która przejawiała się uchwałami postulującymi wykluczenie możliwości współpracy z krajem, dopóki nie zmieni się w nim ustrój i władza²⁵, eseje emigrantów nie były dostępne dla odbiorców krajowych, a nazwiska ich autorów funkcjonowały jedynie w wąskim gronie wtajemniczonych humanistów. Dotyczyło to, niestety, kolejnych pokoleń czytelników i kolejnych autorów – od związanego z środowiskiem londyńskim, reprezentującego pokolenie 1910 Jana Bielatowicza, po kosmopolitycznego ambasadora polskiej kultury na Zachodzie, nieustrudzenie promującego Gombrowicza – Konstantego Jeleńskiego (rocznik 1922); jak również tych, którzy w poszukiwaniu swobody twórczej, wolności, a także z powodów politycznych opuszczali kraj w latach PRL-u – od Czesława Miłosza poczynając, poprzez Jana Kotta i Leszka Kołakowskiego (występujących

²⁵ Maria Danilewicz-Zielińska tak pisała o inicjatywach Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie:

„Wielokrotnie, poczynając od 1945 r., dyskusje koncentrowały się na problemach powrotu do Kraju i możliwości ogłaszania swych prac w wydawnictwach krajowych bez ujemny dla emigracyjnego statusu i honoru; 14 VI 1947 r., w okresie wzmożonych zabiegów rządu warszawskiego i obietnic »amnestii«, Związek powziął uchwałę, zalecającą »nieogłaszanie w pismach i wydawnictwach kierowanych przez władze narzucone, utworów swoich, dawnych i nowych«. Uchwałę podpisało czterdziestu pisarzy; niektórzy protestowali ponadto indywidualnie w konkretnych wypadkach nieautoryzowanych przedruków. Byli i jej przeciwnicy. Gustaw Herling-Grudziński określił w 1956 r. ową uchwałę jako »pierwsze szaleństwo« [...]». M. Danilewicz-Zielińska: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 141; o uchwale z 1956 roku i ankiecie „Kultury” *Literatura emigracyjna a Kraj* zob. także ibidem, s. 144–147.

tu oczywiście w roli pisarzy eseistów), po Stanisława Barańczaka i Adama Zagajewskiego.

Stanisław Bereś sformułował swego czasu nośną metaforę „trzech oddechów literatury emigracyjnej”, zwracając uwagę na cezuralne daty w formowaniu się i rozwoju tejże literatury. Pierwszy „oddech” zaczerpnęła kultura literacka na emigracji między latami 1945–1951, kiedy powstawały jej główne ośrodki, skupiające twórców wygnanych przez wojnę z kraju, a wśród nich eseistów: Stempowskiego, który zamieszkał na stałe w szwajcarskim Bernie, a nieustannie korespondując, czynnie uczestniczył w polskim (i nie tylko) życiu kulturalnym²⁶; Czapskiego, do końca długiego życia rezydującego wraz z siostrą Marią w domu redakcyjnym „Kultury” w Maisons-Laffitte; Herlinga, który dzielił swój czas i aktywność między Paryż, Londyn, Monachium i – w końcu – Neapol; Vincenza, który opuściwszy 18 września 1939 roku, przez przełęcz Tatarską i Węgry, granice Rzeczypospolitej²⁷, pomieszkował w kolejnych krajach Europy, w Niemczech, Szwajcarii, by wreszcie swą obecnością ustanowić we wsi La Combe nieopodal Grenoble „cel pielgrzymek wielu ludzi pióra różnej narodowości”²⁸; Wittlina, który zamieszkiwanie w USA traktował jako krzywdę. Rysowała się zatem nowa mapa polskiej literatury, a kolejne lata i odtwarzanie bądź nawiązywanie nowych kontaktów czyniły ją coraz gęstsza i sukcesywnie wzbogacana²⁹ – np. o Gwatemalę Andrzeja Bob-

²⁶ Zob. wstępne ustalenia na ten temat: A. Kaźmierczyk: *Rola Jerzego Stempowskiego w kształtowaniu linii programowej „Kultury”*. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. Krakowiak. Katowice 2007, s. 11–34.

²⁷ O wrześniowej peregrynacji Vincenza i reakcjach polskich eseistów na klęskę wrześniową zob. S. Gębala: *Wrzesień w eseistyce*. W: Idem: *Odpowiedzialność...*, s. 227–239.

²⁸ S. Gębala: *Blaski i nędze wygnania w eseistyce emigracyjnej*. W: Idem: *Odpowiedzialność...*, s. 252.

Podobne sformułowanie znajdziemy w *Szkicach o literaturze emigracyjnej*: „Później w La Combe w Sabaudii, górski dom Vincenza osłonięty rozłożystą wiśnią był, najdosłowniej, miejscem pielgrzymek. Przyjmował wszystkich jak bliskich [...]”. M. Danilewicz-Zielińska: *Szkice...*, s. 221.

²⁹ Znakomite wyobrażenie o mapie polskiej diaspory literackiej daje lektura opracowania Krzysztofa Dybciaka, który odnotował siedliska polskich twórców na wszystkich kontynentach – od obu Ameryk poczynając, poprzez Afrykę Północną i Azję Zachodnią, na Australii i Oceanii kończąc – zob. K. Dybciak: *Panorama literatury na obczyźnie. Opracowanie przeznaczone dla uczniów szkół średnich*. Kraków 1990.

kowskiego czy Argentynę Witolda Gombrowicza, który podjął współpracę z miesięcznikiem Jerzego Giedroycia właśnie w roku 1951 – tym samym, w którym los emigranta postanowił wybrać, nie bez perypetii, Czesław Miłosz³⁰, niebawem mający poszerzyć polską mapę literacką o Berkeley w Kalifornii. Dobrym podsumowaniem uwag o osobliwościach polskiej geografii literackiej wieku XX będą słowa Krzysztofa Pomiana:

Pod względem powierzchni, ludności czy zasobów Polska jest przeciętnym krajem europejskim. Gdy jednak patrzymy na obszar polskiej pamięci, Polska natychmiast rośnie. [...] Na planecie pamięci Polska jest zaiste wielkim mocarstwem.

Ściśle mówiąc, mamy tu do czynienia nie ze zwartym obszarem, lecz z archipelagiem: z wielością polskich wysp rozproszonych po powierzchni globu³¹.

Wróćmy jednak do artykułu Beresia, który ukazał się w 1990 roku także na łamach „Kultury” paryskiej³², pisma stymulującego rozwój polskiego piśmiennictwa na wychodźstwie w ogóle, a eseistyki w szczególności. Działo się tak, między innymi, dzięki pomysłowi redakcji na stałe rubryki, wypełniane przez Jerzego Stempowskiego, drukującego cyklicznie, od 1954 roku, *Notatnik nieśpiesznego przechodnia*, na który składały się eseje, felietony i eseizowane recenzje; Witolda Gombrowicza, zamieszczającego tam od 1953 roku fragmenty swojego *Dziennika*; czy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który od 1971 roku *Dziennikiem pisanym nocą* wypełniał puste miejsce powstałe w 1969 roku, kiedy zmarli Stempowski

³⁰ Por. M. Danilewicz-Zielińska: *Szkice...*, s. 193–197.

Porządkujący pierwsze lata emigracji literackiej, spowodowanej II wojną światową, Jerzy Jarzębski pisał z kolei: „Okres do 1950 roku jest tu o tyle interesujący, że emigracja stanowiła wówczas jeszcze środowisko w miarę jednorodne – w tym sensie, iż nie zasilali jej, praktycznie biorąc, uciekinierzy zza żelaznej kurtyny. Zdarzały się w tamtym czasie powroty do kraju, nie było natomiast jeszcze głośniejszych konwersji w stronę przeciwną – takich jak wyjazd na Zachód Miłosza w 1951 roku” – J. Jarzębski: *Literatura polska na wygnaniu...*, s. 43.

³¹ K. Pomian: *Przeciw podziałowi Europy: twórcy Instytutu i ich współpracownicy*. W: Idem: *W kręgu Giedroycia*. Warszawa 2000, s. 15.

³² Zob. S. Bereś: *Trzy oddechy literatury emigracyjnej*. „Kultura” 1990, nr 1–2, s. 142–158.

i Gombrowicz³³. Proponował jednocześnie opozycyjną do Gombrowiczowej opcję światopoglądową³⁴.

Przywołanie w tym miejscu tych właśnie tytułów ma służyć zwróceniu uwagi na kwestię *stricte* genologiczną – obecność postawy eseistycznej w prozie fikcjonalnej i innych gatunkach literatury faktu oraz charakterystyczne dla literatury nowoczesnej przenikanie form, nieskrępowanie realizowane w warunkach ideologicznej swobody. Powrócimy do tego zagadnienia w innym miejscu³⁵.

Wspomniane wcześniej fakty literackie miały miejsce w okresie rozkwitu literatury emigracyjnej – jej „drugiego oddechu” z lat 1951–1976. Wtedy, zanim nastał trwający po 76. roku czas korodowania żelaznej kurtyny między literaturą krajową a emigracyjną³⁶, literatura na wychodźstwie doczekała się monumentalnego opracowania – wydanej w Londynie z inicjatywy i pod redakcją Tymona Terleckiego dwutomowej *Literatury polskiej na Obczyźnie 1940–1960. Pracy zbiorowej wydanej staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. Publikacja od początku wywoływała kontrowersje, nie przez wszystkich jednakowoż podzielane. „Wytykano jej różne usterki, z których najważniejsza polegała na niejednorodnym i nieco

³³ *Dziennik pisany nocą* ukazywał się w „Kulturze” od 1971 do 1995 roku włącznie, do momentu poróżnienia się Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z Jerzym Giedroyciem na tle stosunku do postkomunistów i „polityki zamazania”, za którą odpowiadali Adam Michnik i Tadeusz Mazowiecki, po czym Herling zaczął publikować fragmenty dziennika w krajowej „Rzeczpospolitej”. Zob. M. Cichy, P. Smoleński: *Księżę i Niezłomny*, „Gazeta Wyborcza” z 16–17 marca 1996, s. 8–9.

³⁴ Podstawowe różnice stanowisk obu autorów dzienników intelektualnych wypunktował Stanisław Gębala. Zob. S. Gębala: *Blaski i nędze...*, s. 244–245. Zob. także R. Nycz: „Zamknięty odprysk świata”. *O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*. Red. S. Wysłouch, R.K. Przybyłski. Poznań 1991.

³⁵ Zob. rozdz. *Granice i ekspansywność formy. Eseizacja*.

³⁶ Bereś określa lata 1976–1989 jako „okres przenikania” – zob. S. Bereś: *Trzy oddechy...*, s. 154–157.

Istotną rolę w odsłonięciu skali działania PRL-owskiej cenzury, blokującej dostęp do literatury emigracyjnej i ograniczającej wolność słowa w kraju, odegrał cenzor Tomasz Strzyżewski, który w 1977 roku przemycił do Szwecji materiały cenzorskie, opublikowane następnie jako *Czarna księga cenzury w PRL* – więcej na ten temat zob. Z. „Czarnej księgi cenzury PRL”. *Wywiad z Tomaszem Strzyżewskim*. „Aneks. Kwartalnik polityczny” 1977, nr 16-17, s. 204–211.

chaotycznym układzie całości³⁷ – podsumowywał w 1967 roku Jerzy Stempowski, który nie zamierzał występować w roli zoila i doceniał wysiłek autorów syntez literackich, a także konstytutywne wręcz znaczenie całości dla polskiego życia literackiego poza krajem. Przenikliwie zauważał:

Emigrant żyjący w diasporze jest podwójnie samotny. Oderwany od kraju, nie ma również kontaktu z emigracją, rozproszoną po kilku kontynentach. Jego udział w życiu literackim ogranicza się do tego, co mu przyniosą ukazujące się na emigracji czasopisma. [...] Posiadanie *Literatury polskiej na Obczyźnie* daje czytelnikowi złudzenie, że nie jest zagubiony w różnorodnej masie otaczających go ludów, lecz pozostaje obywatelem emigracyjnej republiki literackiej³⁸.

Wydane z inicjatywy Terleckiego dzieło wypełniało więc, w jakiś sposób, miejsce brakujących instytucji badawczych – uczelni, instytutów, bibliotek naukowych, gromadzących i systematyzujących wiedzę o polskiej, rozproszonej literaturze.

W tomie pierwszym, z 1964 roku, znalazł się 55-stronicowy rozdział *Esej*, napisany przez Józefa Bujnowskiego i – tegoż autora – 178-stronicowy *Szkic literacki i krytyka artystyczna*. Opracowania Bujnowskiego, krytycznie oceniane w następnej dekadzie przez Marię Danilewicz-Zielińską³⁹, były pierwszą syntezą emigracyjnej eseistyki pol-

³⁷ J. Stempowski: „*Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960*”. *Refleksje czytelnika*. W: Idem: *Szkice literackie*. T. 2: *Klimat życia i klimat literatury*. Warszawa 2001, s. 354.

³⁸ Ibidem.

³⁹ W *Szkicach...* czytamy: „[...] jasność ujęcia i przejrzystość układu, których brak odczuwa się, niestety, szczególnie dotkliwie w dwu rozdziałach o *Eseju* i *Szkiecie literackim* i *krytyce artystycznej* Józefa Bujnowskiego, gdzie nadmierne rozczłonkowanie materiału utrudnia korzystanie i zaciemnia obraz całości dorobku w tej dziedzinie”. M. Danilewicz-Zielińska: *Szkice...*, s. 150.

Tak surowe oceny nie do końca podzielał w swym opisie emigracyjnych syntez Krzysztof Dybciak: „Wiele precyzyjnych dystynkcji, wprowadzonych z dużą podbudową metodologiczną, znajdujemy w rozdziałach Józefa Bujnowskiego [...]. Jednakże jego kategorie znajdują zastosowanie we wszelkich literaturach (np. eseju podmiotowy i przedmiotowy), więc nie nazywają oryginalnych zjawisk z terenów piśmiennictwa artystycznego na wychodźstwie. Przy tym najśmielsze teoretycznie rozdziały summy wiedzy o literackiej emigracji należą do najmniej udanych syntetyzujących, są zawiłe, zbyt rozczłonkowane,

skiej, do której odwoływali się następni badacze zagadnienia. Z perspektywy ponad 20 lat od ukazania się dzieła Terleckiego zauważał wprawdzie Jerzy Jarzębski, że:

Autor każdej syntetycznej pracy poświęconej emigracyjnej kulturze stoi z konieczności przed dylematem wyboru spośród tysięcy faktów, tekstów, wydawnictw tych właśnie, które były najistotniejsze, najbardziej wartościowe czy znamienne; pełny ich przegląd wydaje się niemożliwy, a kompendia pretendujące do takiej kompletności – jak cytowana tu *Literatura polska na Obczyźnie* – toną w zalewie dokumentów wykraczających daleko poza granice przejrzystości⁴⁰.

Nie zmienia to jednak faktu, że mimo zastrzeżeń przy każdorazowej, wnikliwej lekturze rozdziały Bujnowskiego dostarczały czytelnikom uporządkowanej wiedzy o ogromnym dziale piśmiennictwa – czego szczególnie z pozycji krajowej nie sposób było sobie uzmysłowić – jakim była eseistyka literacka tworzona poza granicami. Mało tego! Z rzeczywiście porażającym swą obfitością materiałem egzemplarycznym, przyjmującym miejscami postać pogrupowanych tematycznie zestawień bibliograficznych, Bujnowski nie postępował jak rejestrator, któremu zależy tylko na jak największej liczbie przykładów. Starał się uporządkować i ogarnąć bardzo różnorodny materiał i dlatego teksty wybierał świadomie, a wybór uzasadniał w świetle poczynionych wcześniej ustaleń strukturalnych⁴¹.

Trzeba zaznaczyć, że Józef Bujnowski szereg ustaleń teoretycznych powtórzył za opracowaniem problemu autorstwa J.T. Shipleya w *Dictio-*

zagubione w szczegółach, mało interpretujące. [...] Mimo tych niedociągnięć podziw budzi fantastyczna dokumentacja (2007 przypisów plus cztery alfabetycznie ułożone spisy tekstów relacjonowanych), połączenie zaciekłości i subtelności w rozszczepianiu literackich włosów nie tylko na przysłowiowe czworo, zdolność rozumiejącego ogarniania całego obszaru humanistyki, krytyki artystycznej i filozofii. Nie ma chyba racji Maria Danilewiczowa, oceniając operacje, którym poddana została eseistyka, jako »wręcz katastrofalne«. K. Dybciak: *Syntezy...*, s. 32.

⁴⁰ J. Jarzębski: *Literatura polska na wygnaniu...*, s. 52.

⁴¹ Np. odnotowując w dziale *Eseje krajoznawczo-podróżnicze* ukazanie się książki S. Andrackiego *Wielka Brytania*, opatrywał ten fakt informacją, że pozycja ta „nie może mieć pretensji do eseju artystycznego” – zob. J. Bujnowski: *Eseje...*, s. 222.

nary of World Literature. Zaakceptował więc definicję Anglika, głoszącą, że esej stanowi kompozycję prozą o umiarkowanej długości, na ściśle określony temat⁴². Nie ukrywał, że to Shipley wskazał na starożytną proveniencję tego typu ekspresji literackiej⁴³. Przeniósł wreszcie do swojego tekstu główny zrąb dwustopniowej, heterogenicznej klasyfikacji piśmiennictwa eseistycznego. Nadrzędnym kryterium, tudzież kryterium pierwszego stopnia miałyby być kryterium strukturalne, pozwalające zidentyfikować podmiot, a dotyczące stopnia obiektywizmu bądź subiektywizmu ujęcia zagadnienia, natomiast kryterium stopnia drugiego byłoby *stricte* tematyczne. Tym sposobem, według Shipleya, w obszar eseju zaanektowane być mogły teksty: biograficzne, historyczne, krytyczne, na dowolny temat(?) – ujmowane obiektywnie, oraz: wypowiedzi o sobie i impresje na dowolny temat – ujmowane subiektywnie⁴⁴.

Zainspirowany pomysłem Shipleya Bujnowski zebrał bardzo dużo przykładów prozatorskich tekstów niefikcjonalnych najrozmaitszych autorów i uporządkował je w grupach następujących: eseje krajoznawczo-podróżnicze, wspominkarsko-obyczajowe i autobiograficzne, biograficzne (w tym eseje-epitafia), historyczne, o kulturze, społeczne, filozoficzno-refleksyjne, religijne i przypadki szczególne⁴⁵. Owe „przypadki szczególne” oznaczały te teksty, których dominującym tematem nie był żaden z oddzielnie wcześniej wymienionych. Widać tutaj zasadniczy mankament metodologiczny pracy Józefa Bujnowskiego, „zawdzięczany” – niestety – badaczowi angielskiemu. Bujnowski wyraźnie zdawał sobie sprawę z tego, że bazowanie na wywodzonym z XVIII-wiecznej tradycji, od Daniela Defoe, pojęciu *periodical essay* (w polskiej wersji: ‘esej-artykuł’) prowadzi do „wszystkoizmu”, jako że na gruncie literatury angielskiej „zakres tematyczny eseju rozszerzył się poza granice jakiegokolwiek związku z czytaną książką”⁴⁶. Sięgał jednak po, sygnalizowany wyżej, schemat pisarstwa przedmiotowego (obiektywnego) i podmiotowego (subiektywnego) z podporządkowanymi im grupami tematycznymi utworów, bo to umożliwiał

⁴² Ibidem, s. 209.

⁴³ Zob. ibidem, s. 210.

⁴⁴ Zob. ibidem.

⁴⁵ Zob. ibidem, s. 222–262.

⁴⁶ Ibidem, s. 210.

mu zaprezentowanie bogactwa polskiej eseistyki na obczyźnie. Co ciekawe, swoistą kontynuacją działu *Esej* był wyodrębniony dział następny, poświęcony szkicowi literackiemu i krytyce artystycznej.

Dotykamy tu sprawy następnej – kwestii nazewnictwa. Co kazało badaczowi oddzielić „eseje” od „szkiców literackich” i – zarazem – zbliżyć szkice do krytyki artystycznej? W pewnym stopniu – znowu – dominacja klasyfikacji tematycznej. Ogrom tekstów o różnych dziedzinach humanistyki i ich twórcach pogrupował Bujnowski według tematu, a nie formy⁴⁷. Dlatego też obok siebie występowały w tym jego zestawieniu recenzje, notatki i szkice. No właśnie, dlaczego szkice literackie prezentował autor oddzielnie od esejów? Oto jak sam tłumaczył relacje między polską nazwą „szkic” i obcą „esej”:

Jedną z cech głównych eseju jest, zawarta już w samej nazwie, „niekompletność”, „próba”, „usiłowanie” (*Essais* M. de Montaigne’a), brak pretensji do kompletnego wyczerpania problemu, pierwszy jego zarys – tak jak szkic w rysunku jest pierwszym zarysem obrazu, który niekoniecznie musi być skończony. To też nazwa „szkic” jest polskim odpowiednikiem słowa „esej” z tym, że ma nieco węższe znaczenie

⁴⁷ W tym rozdziale, po podaniu założeń teoretycznych, Bujnowski wyodrębnił następujące, szczegółowe grupy tekstów: *Szkice o krytykach i krytyce artystycznej*, w tym: *Szkice o historykach literatury i krytykach literackich* oraz *Szkice o krytyce literackiej*; *Przeszłość literacka w szkicu i notatce*, podzielone na: *Szkice o „wieszczach”*, o *innych pisarzach*, o *szkołach i grupach literackich*; *Szkice o językoznawcach, bibliografach, historykach literatury*; *Szkice językoznawcze*; *Poezja emigracyjna i krajowa w szkicu literackim i recenzji*, podzielone na: *Młodsze pokolenie krytyków*, *Awangarda i jej odchylenia w krytyce*, *Inni krytycy i najmłodsi*; *Poezja emigracyjna i krajowa w szkicu i recenzji*, z podziałem na: *Charakterystyka wybranych stanowisk*; *Teatr i dramat w szkicu i recenzji*, z wydzielonymi częściami: *Główne linie krytyki teatralnej*, *Dzieje teatru polskiego*, *Aktualne recenzje i szkice*; *Literatura obca w szkicu i recenzji*, z charakterystycznym dwupodziałem na: *Szkice o Conradzie* oraz *Inne grupy tematyczne*; *Zagadnienia wyodrębnione i uwagi końcowe*, z podziałem na: *Szkice z teorii przekładów i o przekładach*, *Uwagi o antologiach*, *Charakterystyka okresów i ich znamion w literaturze emigracyjnej i krajowej*, *Inne szkice o literaturze*; na końcu umieścił pozaliteracką *Krytykę artystyczną* z podziałem na *Plastykę*, *Szkic biograficzny*, *Balet i Muzykę*.

Zob. J. Bujnowski: *Szkic literacki i krytyka artystyczna*. W: *Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960*. Praca zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Red. T. Terlecki. Londyn 1964, s. 265–443.

[podkr. – M.K.]. W naszej terminologii przyjęło się określenie szkicu w zakresie literatury (szkic literacki), historii (szkic historyczny), filozofii (szkic filozoficzny), spraw społecznych (szkice społeczne), krajoznawstwa (szkic krajoznawczy) i może parę innych, z tym że w żadnym przypadku nie pokrywa się on z wszystkimi kategoriami eseju wyszczególnionymi wyżej. Stąd wynikła konieczność przyjęcia do naszego słownictwa tego szerszego i międzynarodowego określenia [podkr. – M.K.]⁴⁸.

Dla Bujnowskiego więc nazwa „szkic” nie jest kalką „eseju”. Chociaż każdy esej jest szkicem – w tym sensie, że stanowi subiektywnie wybiórczy zarys podjętego problemu – to nie każdy szkic może pretendować do miana eseju. Pewna zawiałość logiczno-semantyczna (esej znaczy więcej niż szkic i jednocześnie esej jest szkicem) wzięła się stąd, że badacz niezbyt jasno wyłożył w tym miejscu swoje racje. Bazował na piśmiennictwie angielskim i wywodzących się z niego sposobach opisu eseistyki. Zdawał sobie również sprawę z tego, że kontynentalne rozumienie eseju, brane bezpośrednio z tradycji montaigne’owskiej, zakładało traktowanie literatury pięknej jako fundamentu pisarstwa eseistycznego. Z tego też względu niektórzy znani mu komentatorzy uważali eseistykę za jeden z działów krytyki literackiej⁴⁹. Stąd krok był tylko do zrównania eseju z każdą recenzją, nawet ze *stricte* informacyjną notą o książce. Podobny zapewne tryb rozumowania skłonił Bujnowskiego do rozdzielenia w *Literaturze polskiej na Obczyźnie Eseju od Szkicu literackiego i krytyki artystycznej*. Kompetencja literacka nie pozwoliła mu wszak poprzestać na układaniu polskich przykładów według cudzych wzorów.

Zaproponował tedy Józef Bujnowski indywidualną propozycję opisu eseju, która doprowadziła go do – dla niektórych współczesnych czytelników być może zaskakującej – konkluzji o stanie emigracyjnej eseistyki polskiej. Skupił się na tzw. (to jeszcze nomenklatura z opracowania Shipleya) eseju podmiotowym, czyli takim, którego:

⁴⁸ Ibidem, s. 209–210.

⁴⁹ Bujnowski odwoływał się w tym względzie zarówno do pracy G. Lansona i P. Truffau *Littérature française* (Paryż 1953), jak i do artykułu W. Folkińskiego *Narodziny essayisty* („Myśl Polska” (Londyn) 1955, nr 266), zob. ibidem, s. 210.

Głównym założeniem kompozycyjnym nie jest ekspozycja przedmiotu, tylko piszącego podmiotu i nie precyzja logicznego przedstawienia, lecz efekt artystyczny jest głównym zamierzeniem. Odbiór tego rodzaju eseju daje przeżycie estetyczne⁵⁰.

Powtórzmy zatem: w centrum eseju znajduje się stanowiący jego dominantę kompozycyjną podmiot, struktura eseju jest luźna, ale wyraźna dbałość o efekt artystyczny decyduje o tym, że staje się on źródłem przeżycia estetycznego, a to pozwala go traktować jako dzieło sztuki literackiej – mimo braku fikcjonalności (która w latach 60., a i późniejszych też, powszechnie jeszcze stanowiła warunek *sine qua non* literackości). Bujnowski podał jeszcze swoisty „przepis” na tak rozumiany esej; przepis, który można potraktować wręcz jako zgola niehermetyczną definicję: „związać logiczny ład eksponowanej sprawy z ładunkiem emocji zamkniętej w estetyczny kształt słowa”⁵¹. Tekst, a właściwie – utwór, spełniający powyższe warunki nie będzie się równał ani z recenzją informacyjną, ani z notatką, ani z nieuporządkowaną refleksją o czymkolwiek. Przyszła więc pora na zapowiedzianą wcześniej konkluzję. Zdaniem Józefa Bujnowskiego, esej literacki to rzadkość: **„W obfitym piśmiennictwie eseistycznym na emigracji stoi na uboczu, nie przedstawia bowiem sztuki łatwej** [podkr. M.K.]”⁵². Sprostowało jej, niekiedy, kilku zaledwie autorów: Jan Bielatowicz, Tymon Terlecki, Paweł Hostowiec (czyli Jerzy Stempowski), Czesław Miłosz...⁵³ Wydzielenie z ogromnego rezerwuaru piśmiennictwa anektowanego w obszar eseistyki elitarnego kręgu eseju literackiego nie dowodzi nikłego jej rozwoju poza krajem. Wręcz przeciwnie! Zarówno wywody teoretyzujące Bujnowskiego, jak i krytyczne zestawienia wielu przykładów (esejów lepszych i gorszych) dowodzą, że połowa lat 60. XX stulecia to czas, kiedy świadomość pisarzy, badaczy i zainteresowanych czytelników, dotycząca eseju, była już znacząco rozwinięta.

Cytowany już wcześniej Stempowski po lekturze opracowań Bujnowskiego stawiał pełne zdumienia pytanie: „W jaki sposób ten rodzaj lite-

⁵⁰ Ibidem, s. 211.

⁵¹ Ibidem, s. 214.

⁵² Ibidem.

⁵³ Por. ibidem.

racki, rzadko uprawiany przed wojną, rozrósł się na emigracji?”, by po chwili proponować odpowiedź następującą:

Niespodziewany rozkwit tej formy zdaje się być skutkiem warunków emigracyjnych, w których wszyscy piszący stali się w pewnym sensie eseistami. Mając do rozporządzenia tylko czasopisma, musieli streszczać się do 10–20 stron; pozbawieni możliwości metodycznej pracy, musieli kontentować się próbą rozpoznania przedmiotu i sformułowania o nim tymczasowego sądu, co jest zasadniczym rysem eseju⁵⁴.

Tak oto niesprzyjające okoliczności zewnętrzne miały stymulować rozwój elitarnej formy wypowiedzi. Wielką zasługą Józefa Bujnowskiego było natomiast utrwalenie świadomości literackiej „użytkowników” eseju:

Życie literackie emigracji, rozproszonej po kilku kontynentach, jest nieuchwytnie – pisał eseista. – Bujnowski ukazuje nam je w konkretnej formie niezliczonych wypowiedzi na tematy literackie, rozesłanych po czasopismach. Po przeczytaniu tego rozdziału nieśpieszny czytelnik poczuje się mniej samotny⁵⁵.

Z tego samego okresu pochodzą również słynne, po wielokroć powtarzane słowa Miłosza – cytowane także na początku tej części pracy – o Stempowskim i Vincenzie, którzy skrzyżowali gawędę szlachecką

⁵⁴ J. Stempowski: „*Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960*”..., s. 365–366.

⁵⁵ Ibidem, s. 366. Stempowski dawał wyraz niedogodnościom życia literackiego na emigracji, ale cytowana tutaj recenzja może posłużyć również do zilustrowania innych, krajowych przeszkód utrudniających funkcjonowanie tegoż życia. Otóż tekstu tego (w oficjalnym obiegu) nie mógł przeczytać bez ingerencji cenzorskiej odbiorca w kraju. Recenzja, wydrukowana w 1988 roku, w I wydaniu *Szkiców literackich* J. Stempowskiego, w opracowaniu Jerzego Timoszewicza, pozbawiona została ciekawego akapitu, o który uzupełniono edycję z roku 2001:

„W tym miejscu chciałbym wspomnieć rozmowę z niemieckim znajomym, który spędził jedenaście lat w łagrach sowieckich. Polacy – mówił – mieli tam własną metodę uciekania od strasznej rzeczywistości, mianowicie pisali. W łagrach, gdzie były ich większe grupy, ukrywano całe stosy rękopisów, które po rewizjach trafiały do archiwum Gułagu. »Pamiętajcie – mówił – że tam znajduje się część polskiej literatury na obczyźnie«. Zano-tujmy sobie jego słowa, aby przypomnieć je, gdy nadejdzie okazja do rewindykowania tego spadku po latach niewoli”. Ibidem, s. 368.

z humanistyczną erudycją, otrzymując w ten sposób polski esej⁵⁶. Niewiele lat wcześniej, w 1958 roku, tenże sam Miłosz, poświęcając Stanisławowi Vincenzowi szkic *La Combe*, pisał o bohaterze swej wypowiedzi:

Reprezentuje rzadki gatunek, gatunek, któremu wiedza humanistyczna zawdzięcza swoje najwyższe osiągnięcia: prywatnego myśliciela, porzucającego pomosty pomiędzy różnymi dyscyplinami, posługującego się czytaniem po grecku Homerem w swoich rozważaniach nad herosami Karpat, niechętnego dyskusjom o historiozofii w oderwaniu od filozofii pasterzy⁵⁷.

W ten sposób opisywał postawę twórcy *Na wysokiej połoninie*, będącą w jego mniemaniu właściwie wzorcem postawy eseistycznej, reprezentowanej przez rozumiejącego świat humanistę, który w przemyślanym konstrukcyjnie tekście daje upust własnym fascynacjom. Odczyta je nie każdy, a tylko ów, kto cierpliwie będzie odcyfrowywał znaczenia słów i obrazów i – w przypadku Vincenza to bardzo ważne – da się ponieść narracji, bowiem:

Opowiadający zdaje się czerpać przyjemność z samego gadania i zapominać, dlaczego coraz to z jakiegoś drobiazgu wysnuwa opowieść. Nie chce niczego dowodzić, a kiedy sądzimy, że dowodzi, wkrótce wygląda na to, że gubi wątek i nie bardzo wie, ku czemu zmierza. I tylko niepostrzeżenie, stopniowo, w miarę jak rezygnujemy z chęci, żeby wyłuskiwać tezy i wnioski, zaczyna przeziierać z samego zestawienia bająć figlarnie ukryta, sokratycznie zamaskowana intencja [podkr. – M.K.]⁵⁸.

W przytoczonych słowach otrzymujemy próbkę „wtajemniczonego komentarza” – eseista pisze o eseistce i jego sztuce, posługując się dość poetyckim, zmetaforizowanym językiem. Uda mu się przy tym uchwycić kwintesencję zarówno struktury tekstu, jak i postawy eseistycznej. Komentarze Miłosza mogą utwierdzić w przekonaniu o doskonałym

⁵⁶ Zob. rozdz. *Pytanie o początki*.

⁵⁷ Cz. Miłosz: *La Combe*. W: S. Vincenz: *Po stronie dialogu*. T. 1. Warszawa 1983, s. 25.

⁵⁸ Cz. Miłosz: *Przedmowa*. W: S. Vincenz: *Po stronie dialogu...*, s. 9.

zadomowieniu się eseju literackiego, jako odrębnego bytu, w świadomości uczestników polskiego życia literackiego w początkach drugiej połowy XX stulecia.

Autorce drugiej podstawowej literackiej syntezy emigracyjnej Marii Danilewicz-Zielińskiej już bez trudu przyszło zestawienie reprezentatywnych twórców interesującego nas gatunku. W *Szkicach o literaturze emigracyjnej* znajdujemy, podane po kolei, charakterystyki dzieł niekwestionowanych eseistów – Andrzeja Bobkowskiego (asekuracyjnie traktowanego jeszcze jako autor dziennika intymnego), Jerzego Stempowskiego, Stanisława Vincenza, Bolesława Micińskiego, Józefa Czapskiego, Tymona Terleckiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, a także Zygmunta Haupta⁵⁹.

Był to już jednak czas przenikania, wprawdzie mocno ograniczonego, ale dla zainteresowanych jakże istotnego, dwóch wielkich odłamów rozdartej literatury polskiej wieku XX.

Kraj

Przyszła pora, by przyjrzeć się „krajowemu skrzydłu” powojennej eseistyki polskiej. Wydawać by się mogło, że skoro autorzy przedwojennych opracowań z zakresu poetyki gatunku Borejsza i Breza (niezależnie od szczegółowych ocen ich propozycji badawczych) zasilali swą obecnością struktury krajowego życia literackiego, a i wielu pisarzy o eseistycznych inklinacjach – od Jana Parandowskiego poczynając, poprzez Andrzejewskiego, Miłosza (tuż po wojnie), Wykę, a na wybitnie uzdolnionych studentach⁶⁰ tego ostatniego kończąc – również w kraju odnajdywało swe miejsce po wojnie, to rozwój eseju literackiego oraz refleksji na jego temat i tutaj przebiegał będzie bez przeszkód. Przeszkody się jednak pojawiły. Rozważając je, trudno odseparować sztucznie eseistykę od pozostałych form literackich. Początkowe trzy lata powojenne były okresem odbu-

⁵⁹ Zob. M. Danilewicz-Zielińska: *Szkice...*, s. 215–231.

⁶⁰ Mam tu na myśli np. Jana Błońskiego, Ludwika Flaszena, Andrzeja Kijowskiego – czyli reprezentantów tzw. krakowskiej szkoły krytyki, którzy w latach 1948–1952 studiowali polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim i uczęszczali na seminarium Kazimierza Wyki.

dowy, rekonstrukcji i... złudzeń. Odbudowywano nie tylko zrujnowany kraj w nowych granicach, ale również instytucje literackie. Wspomniane złudzenia dotyczyły zaś literackich programów, a ściślej – mniemania, że odpowiedzi na pytania o kształt powojennej literatury i jej cele uda się uzyskać wskutek autentycznych i otwartych dyskusji.

Wraz z radykalnym zakończeniem sporu o realizm w styczniu 1949 roku złudne nadzieje na swobodny wielogłos twórczy upadły. Zanim jednak nastał czas realizmu socjalistycznego, w którym z przyczyn ideologicznych nie było w ogóle miejsca na eseistykę⁶¹, twórcy pisywali teksty spełniające kryteria eseistyczne, ale często pozostawiali je w szufladach. Publikacje tego rodzaju należały do rzadkości. Gdy prześledzimy w poszukiwaniu esejów początkowe roczniki zrazu jedynego ogólnopolskiego miesięcznika literackiego z prawdziwego zdarzenia, jakim była „Twórczość” pod kierownictwem Kazimierza Wyki⁶², znajdziemy tam pisany podczas wojny tekst *Odpowiedź na list Francesca, obywatela rzymskiego* – w październikowym zeszycie z 1946 roku, ozdobiony przypisem zawierającym oryginalną treść tytułowego listu (którego, niestety, pozbawione są późniejsze przedruki książkowe)⁶³, a w zeszycie następnym – świetny esej Haliny Micińskiej *Dla domu*, dedykowany „pamięci męża, który nauczył mnie czytać i pisać”⁶⁴. Do esejów, bez wątpienia, zaliczyć trzeba *Gospo-*

⁶¹ W wydanym na 55. rocznicę proklamowania socrealizmu jako jedynej obowiązującej metody twórczej *Słowniku realizmu socjalistycznego*, w rozdziale dotyczącym konwencji i gatunków literackich w ogóle nie odnotowano takiego zjawiska jak esej. Zob. J. Smulski: *Konwencje i gatunki literackie*. W: *Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Z. Łapiński, W. Tomasik. Kraków 2004, s. 108–112.

⁶² Miesięcznik literacki „Twórczość” zaczął się ukazywać w Krakowie w sierpniu 1945 roku. Wyka kierował nim do roku 1950, kiedy to redakcję przeniesiono do Warszawy i oddano w ręce Adama Ważyka. Zob. W.P. Szymański: „Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie (1945–1950). Wrocław–Warszawa–Kraków 1981; K. Wyka: *Nad archiwum „Twórczości”*. „Magazyn Kulturalny” 1973/1974, nr 4/1.

⁶³ Zob. B. Miciński: *Odpowiedź na list Francesca, obywatela rzymskiego*. „Twórczość” 1946, z. 10, s. 122–128. *Odpowiedź...* przedrukowano w następujących wyborach pism Micińskiego: *Portret Kanta i trzy essey o wojnie* (Rzym 1947); *Pisma. Eseje, artykuły, listy* (Kraków 1970); *Podróże do piekieł i inne eseje* (Kraków 1994).

⁶⁴ H. Micińska: *Dla domu*. „Twórczość” 1946, z. 11, s. 45. Tekst ten został przedrukowany po wielu latach w tomie H. Micińskiej–Kenarowej *Długi wdzięczności* (Warszawa 2003), zaopatrzoną w słowo wstępne Czesława Miłosza.

darkę wyłączoną samego Wyki – wszechstronny ogląd sytuacji społeczno-gospodarczej z lat okupacji, która odcisnęła złe piętno na mentalności polskiej – z pierwszego numeru pisma⁶⁵.

W mojej ocenie te trzy teksty stanowią bezsprzecznie najlepszą reprezentację polskiego eseju literackiego w krakowskiej jeszcze „Twórczości”. Są utworami autonomicznymi – nie fragmentami większej całości (bo i takie należało będzie wskazać) – o przemyślanej kompozycji i przy tym wieloaspektowym ujęciu tematu. Piętno autorskie widoczne jest i w organizacji stylistycznej, i w wyraźnym poglądzie na świat. Nie ma w nich jeszcze ideologicznego obciążenia w postaci mniej lub bardziej topornego dydaktyzmu.

Nieco inaczej prezentują się pozostałe przykłady prozy eseistycznej (bądź eseizowanej). Nie było ich wiele, zatem wszystkie niemal warte są odnotowania. Wielką zasługą Wyki była decyzja o drukowaniu fragmentów *Szkiców piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego. Ukazywały się one w trzech odsłonach⁶⁶, co – w stosunku do monumentalnej całości – było próbką niewielką, ale pozwalającą zwrócić uwagę czytelników na nową jakość literacką – dziennik podróży, który, raz po raz, wymykał się gra-

⁶⁵ Zob. K. Wyka: *Gospodarka wyłączona*. „Twórczość” 1945, z. 1, s. 103–121.

⁶⁶ Zob. A. [tu: Jędrzej] Bobkowski: *Szkice piórkiem*. „Twórczość” 1945, z. 2, s. 161–178 [zapisy od 1 stycznia do 22 marca 1942]; *Douce France*. „Twórczość” 1946, z. 7–8, s. 5–33 [zapisy od 26 lipca do 25 sierpnia 1943]; *Gris moisi*. „Twórczość” 1947, z. 12, s. 5–29 [zapisy od 26 września do 24 grudnia 1940].

Książkowe wydania *Szkiców...* ukazywały się najpierw na emigracji i w drugim obiegu (z racji tego, że Bobkowski pozostał na emigracji – do 1948 roku w Paryżu, potem przeniósł się do Gwatemali – a jego główne dzieło zawierało szereg niewygodnych ideologicznie sądów, jak np. ten z 13 sierpnia 1944 roku: „Tylko Rosja była zdolna do stworzenia z marksizmu, z kiedys częściowo słusznych teorii Marksa i pomocników, takiej karykatury, takiego »czworoboku głupoty«, wobec którego człowiek staje zupełnie bezsilny. I może właśnie ta bezsilność lamie dziś najświatlejsze umysły i każe im pchać się w ciemność. Wobec tej nocy, która zapada, średniowiecze wydaje mi się okresem odrodzenia”).

Były to kolejno edycje: A. Bobkowski: *Szkice piórkiem*. Paryż: „Instytut Literacki” 1957; Londyn: „Kontra” 1985; Warszawa: „PoMost” 1988.

Twórczość Bobkowskiego zwraca ostatnio coraz bardziej uwagę badaczy – zob. M. Kopczyk: *Refleksja nad kulturą w pisarstwie Andrzeja Bobkowskiego. Arkadia i apokalipsa*. Katowice–Warszawa 2003; K. Plucińska-Smorawska: *Między historią a literaturą. O „Szkicach piórkiem” Andrzeja Bobkowskiego*. Warszawa 2005.

nicom genologicznym, by zbliżyć się do traktatu historiozoficznego, diagnozy politycznej albo kulturowej, refleksji antropologicznej, świadectwa lektury, obyczajowego obrazka itd. Wyjątkowość (również językową) tego „eseistycznego kłacza” widać szczególnie dobitnie w przypadku drugiego „odcinka”.

W zeszycie z lata 1946 roku tekst Bobkowskiego (zatytułowany tutaj osobno – *Douce France*) sąsiadował z fragmentem prozy Mieczysława Pruszyńskiego pt. *Księżyc wschodził nad Gambutem*. Oba utwory dotyczyły zbliżonej sytuacji – były to relacje autorów, datowane na lipiec i sierpień 1943 roku, z wędrówek po Francji (Bobkowski) i północnej Afryce (Pruszyński), połączone z subiektywnymi obserwacjami i uwagami. Różnice dotyczyły zaś nie tylko i nie przede wszystkim tego, że pierwsza traktowała o wędrówce „cywilnej”, a druga o kampanii afrykańskiej i walkach o Tobruk, ale głównie – przewagi wielostronnych odniesień kulturowych w swobodnej narracji Bobkowskiego. Nie zmienia tego faktu nawet to, że krajowy przedruk *Szkiców...* został zubożony o fragmenty, które wydawały się zbyt śmiało obyczajowo oraz zupełnie niedopuszczalne politycznie⁶⁷.

⁶⁷ Przykładem działania cenzury obyczajowej stał się zapis z 26 lipca 1943 roku, w którym opuszczono spory fragment opisu nocnych doznań słuchowych Bobkowskiego w paryskim hotelu przy Montparnasse.

Drugi rodzaj restrykcji dotknął zapisu z 11 sierpnia 1943, w którym Bobkowski zawarł rozważania o odpowiedzialności za zbrodnię. W drukowanym w „Twórczości” fragmencie czytamy zawiłe i enigmatyczne zdanie: „Ale ci wszyscy, co nie zabiwszy własnoręcznie nikogo, ze ślepego i sprawiedliwego odruchu zrobili system i z wielkiego i ożywczego płomienia uczynili wolny ogień, ci są największymi zbrodniarzami” („Twórczość” 1946, z. 7–8, s. 19), które nie bardzo wiadomo, jak połączyć z historią bezrobotnego kuchcika, mordującego komendanta Bastylli w 1789 roku. Zdanie to zastąpiło następujący fragment:

„Muzyk rosyjski, rozpruwający brzuch magnata nad Wołgą, miał po prostu dość. Nie oni byli zbrodniarzami. Tych Bóg na Sądzie Ostatecznym nie postawi na lewicy i znajdują oni miejsce wśród sprawiedliwych, choć ręce ociekać im będą krwią niewinnych. Ale Marat, Robespierre, Dzierżyński, Stalin, Hitler i Himmler, choć może żaden z nich nie zabił człowieka osobiście, są najpotworniejszymi zbrodniarzami. Bo ze ślepego morderstwa zrobili system, bo z wielkiego i ożywczego płomienia zrobili »wolny ogień«, bo utrwaliли odruch, bo skalali świętą zbrodnię”. A. Bobkowski: *Szkice piórkiem*. Londyn 1985, s. 299.

Niezależnie od dyskusyjności postawionych tu tez, pełny zapis uwidacznia, zatraconą w „wersji poprawionej”, spójność koncepcji i wyrazistość formułowania zdań, które zapadają w pamięć czytelnika.

Wyimki ze *Szkiców piórkem* nie były jedynym przykładem tekstów eseizowanych, które otrzymali czytelnicy „Twórczości” niewiele lat po wojnie, a które stanowiły część zdecydowanie większej całości. Znalazł się tam bowiem również *Wstęp do historii człowieka* Jeremiego Wasiutyńskiego, który mianem „essayu” określili redaktorzy periodyku⁶⁸ oraz fragment *Alchemii słowa* Jana Parandowskiego⁶⁹, poprzedzający książkową edycję dzieła.

Zanim nastał socrealizm, wydrukowano w „Twórczości” jeszcze kilka bardziej bądź mniej zbliżonych formalnie do eseju prac krytycznoliterackich. Spośród nich trzeba odnotować kontrowersyjną rozprawę z etyką Conrada, jaką dał Jan Kott, pisząc *O laickim tragizmie*⁷⁰; Marii Jarczyńskiej *Problematykę i metodę twórczą w „Ferdydurke”*⁷¹; przysłany z Nowego Jorku przez Czesława Miłosza do Wyki *List pół-prywatny o poezji*⁷²; tegoż autora, nieco późniejsze, *Wprowadzenie w Amerykanów. (Rzecz o poezji amerykańskiej)*⁷³ oraz *Mauriaca* Wacława Kubackiego⁷⁴.

Osobną grupę tematyczną, przy jednoczesnej bliskości formalnej, stanowiły szkice o innych dziedzinach sztuki. Zaliczyć do nich wypada studium Tadeusza Dobrowolskiego pt. *Pankiewicz – malarz intelektualny*⁷⁵,

⁶⁸ W redakcyjnej informacji czytamy: „Drukując pierwszy w powojennych czasopismach polskich *essay* [podkr. M.K.] pióra Jeremiego Wasiutyńskiego, poczuwamy się do obowiązku przypomnieć czytelnikowi polskiemu osobę jego autora. [...]”

Nie umiemy objaśnić wojennych losów Wasiutyńskiego. Dość, że w ciągu wojny opowiadał on język norweski, w którym wydał wielkie dzieło pt. *Świat i geniusz od powstania systemu słonecznego do dzisiaj* [...]. [...] *Essay*, jaki drukujemy, stanowi wstęp do dzieła”. J. Wasiutyński: *Wstęp do historii człowieka*. „Twórczość” 1947, z. 2, s. 36.

Sam Wasiutyński (1907–2005) był historiozofem i astrofizykiem, którego książka z 1938 roku *Kopernik. Twórca nowego nieba* do dziś cieszy się zainteresowaniem, o czym świadczy wznowiona edycja sprzed dwóch lat.

⁶⁹ Zob. J. Parandowski: *Alchemia słowa*. „Twórczość” 1946, z. 12, s. 46–62.

⁷⁰ Zob. J. Kott: *O laickim tragizmie*. „Twórczość” 1945, z. 2, s. 137–160.

⁷¹ Zob. M. Jarczyńska: *Problematyka i metoda twórcza w „Ferdydurke”*. „Twórczość” 1945, z. 5, s. 126–129.

⁷² Zob. Cz. Miłosz: *List pół-prywatny o poezji*. „Twórczość” 1946, z. 10, s. 112–121.

⁷³ Zob. Cz. Miłosz: *Wprowadzenie w Amerykanów. (Rzecz o poezji amerykańskiej)*. „Twórczość” 1948, z. 5, s. 10–37.

⁷⁴ Zob. W. Kubacki: *Mauriac*. „Twórczość” 1948, z. 1, s. 43–64.

⁷⁵ Zob. T. Dobrowolski: *Pankiewicz – malarz intelektualny*. „Twórczość” 1946, z. 5, s. 91–106. Co ciekawe, pada w tym tekście nazwisko Czapskiego, występującego tu

dwa szkice Kazimierza Wyki – o filmie: *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*⁷⁶ oraz, poświęcony rzeźbom Xawerego Dunikowskiego *W lesie rzeźb*⁷⁷, a także pracę Tadeusza Peipera *O tańcach artystycznych*⁷⁸. Kończącym, niestety, smutnym akordem był wywód *Dlaczego dzieło powinno być realistyczne?* Stefana Morawskiego⁷⁹. Były to już czasy wszechwładzy realnego socjalizmu, kiedy miejsca na swobodne formułowanie myśli na dowolny temat – a tym samym na eseistykę – nie było. Wypełniały je za to myśli Stalina na każdy temat⁸⁰, ale to pozostaje już poza obszarem niniejszych badań.

Wróćmy więc jeszcze na chwilę do zawartości wcześniejszych roczników „Twórczości”. Szczupła reprezentacja tekstów eseistycznych na krajowym gruncie wzbogaci się tym sposobem jeszcze o trzy wypowiedzi o charakterze socjologiczno-filozoficznym, tj. Antoniego B. Dobrowolskiego *Nową ciemnotę, czyli nowe niebezpieczeństwo grożące cywilizacji: półinteligencji i ćwierćinteligencji*⁸¹, Konstantego Grzybowskiego *W klimacie hitleryzmu*⁸² oraz Józefa Feldmana *Rozkład kultury mieszczańskiej*⁸³. Na osobną uwagę zasługuje tekst *O sprycie* Stefana Szumana – zarówno konstrukcją tytułu, jak i swobodnym prowadzeniem wywodu w początkowej fazie nawiązujący do dziedzictwa Montaigne’a. Radość czytania zmacona jednak została narastającym pod koniec dydaktyzmem,

oczywiście jako autor książki o Pankiewicz, przy okazji odnotowania miejsca reprodukcji – ibidem, s. 106.

⁷⁶ Zob. K. Wyka: *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*. „Twórczość” 1947, z. 9, s. 7–40.

⁷⁷ Zob. K. Wyka: *W lesie rzeźb*. „Twórczość” 1948, z. 11, s. 28–62.

⁷⁸ Zob. T. Peiper: *O tańcach artystycznych*. „Twórczość” 1948, z. 4, s. 46–62.

⁷⁹ Zob. S. Morawski: *Dlaczego dzieło powinno być realistyczne?* „Twórczość” 1949, z. 11, s. 42–67. Był to jeden z rozdziałów pracy o estetyce marksistowskiej tegoż autora.

⁸⁰ Na współczesnym czytelniku wywiera niemałe wrażenie obecność w kolejnych numerach pisma – przecież literackiego – kuriozalnych tekstów, sygnowanych nazwiskiem Józefa Stalina, por. np.: J. Stalin: *W sprawie marksizmu w językoznawstwie*. „Twórczość” 1950, z. 7, s. 22–24; J. Stalin: *Przyczynek do niektórych zagadnień językoznawstwa. Odpowiedź tow. Kraszeninnikowej*. „Twórczość” 1950, z. 8, s. 7–11.

⁸¹ Zob. A.B. Dobrowolski: *Nowa ciemnota, czyli nowe niebezpieczeństwo grożące cywilizacji: półinteligencji i ćwierćinteligencji*. „Twórczość” 1945, z. 5, s. 76–93.

⁸² Zob. K. Grzybowski: *W klimacie hitleryzmu*. „Twórczość” 1946, z. 1, s. 83–109.

⁸³ Zob. J. Feldman: *Rozkład kultury mieszczańskiej*. „Twórczość” 1946, z. 6, s. 60–83.

znajdującym zwieńczenie w poczciwym pouczeniu: „Praca, zarówno fizyczna, jak umysłowa, buduje i tworzy wartości. Spryt tylko je sobie przywłaszcza”⁸⁴. Pocieszenia należy szukać w tym, że naukę tę zapisał znakomity lekarz i psycholog, już przed wojną studiujący dowcip i humor⁸⁵.

Gwoli ścisłości należy dodać jeszcze kilka uwag o obecności tekstów eseistycznych w innych tytułach prasowych, a w szczególności w tygodnikach o charakterze społeczno-kulturalnym. Relatywnie najwięcej przykładów odnaleźć można w tygodniku „Odrodzenie”, a to za sprawą – ponownie – Kazimierza Wyki, który publikował w nim niektóre swe teksty. Spośród nich trzeba koniecznie wyróżnić *Haus Kressendorf w hrabstwie tęczyńskim*, *Fausta na ruinach* i *Miecz Syreny*, które później miały wejść w skład *Życia na niby*, a także *Ogrody* oraz *Obronę van Meegerena*⁸⁶. Niedługo po publikacji *Obrony*... Wyka ogłosić miał w „Odrodzeniu” polemiczną wobec niefrasobliwych użytkowników terminu „esej” wypowiedź *Porozmawiajmy o essayu*⁸⁷. Jak się miało okazać, argumenty kra-kowskiego krytyka i uczonego nie wywarły, niestety, trwałego wrażenia na krajowych „esejotwórcach” i „esejotwórcach” z lat następnych⁸⁸. Tymczasem, w pierwszym okresie funkcjonowania naszej literatury w diasporze czytelnicy „Odrodzenia” mogli przeczytać np. następujące teksty, które – z uwagi na formę – uznać można za eseje literackie: Jerzego Andrzejewskiego *Propozycje terażniejszości*⁸⁹ i *Zagadnienie polskiego antysemityzmu*⁹⁰, Czesława Miłosza eseizowany obrazek *Massachusetts*⁹¹ i Faul-

⁸⁴ S. Szuman: *O sprycie*. „Twórczość” 1947, z. 4, s. 94.

⁸⁵ Stefan Szuman (1889–1972) oprócz prac poświęconych psychologii rozwojowej opublikował także *O dowcipie i humorze. Szkic psychologiczny* (Lwów 1938).

⁸⁶ Zob. K. Wyka: *Haus Kressendorf w hrabstwie tęczyńskim*. „Odrodzenie” 1945, nr 14, s. 4–5; Idem: *Faust na ruinach*. „Odrodzenie” 1946, nr 45, s. 6–7; Idem: *Ogrody*. „Odrodzenie” 1947, nr 10, s. 2; Idem: *Obrona van Meegerena*. „Odrodzenie” 1947, nr 21, s. 3–4.

⁸⁷ Zob. K. Wyka: *Porozmawiajmy o essayu*. „Odrodzenie” 1947, nr 29, s. 7.

⁸⁸ Więcej na temat zob. podrozdz. *Krajowe badania nad eseistyką* (s. 85–102).

⁸⁹ Zob. J. Andrzejewski: *Propozycje terażniejszości*. „Odrodzenie” 1945, nr 45, s. 1.

⁹⁰ Zob. J. Andrzejewski: *Zagadnienie polskiego antysemityzmu*. „Odrodzenie” 1946, nr 27, s. 4 oraz „Odrodzenie” 1946, nr 28, s. 3.

⁹¹ Zob. Cz. Miłosz: *Massachusetts*. „Odrodzenie” 1946, nr 31, s. 6.

knera⁹², Krzysztofa Radziwiłła *Od faszyzmu do demokracji poprzez obozy koncentracyjne*⁹³ czy wreszcie polemiczny szkic z historii sztuki Tadeusza Dobrowolskiego *Dogmaty i tabu*⁹⁴. I znowu trzeba skonstatować, że od zakończenia wojny do proklamowania dominacji realnego socjalizmu nie było takich utworów wiele, a żaden z nich nie został określony nazwą gatunkową „esej”. Nawet cyklicznie pojawiające się w tygodniku nowe mickiewiczzniana⁹⁵ określane były najwyżej jako „szkice”.

Mimo wszystko jednak owa umiarkowana reprezentacja tekstów eselistycznych w „Odrodzeniu” zdecydowanie przewyższała analogiczne przedstawicielstwo na przykład w „Kuźnicy”. To „pismo społeczno-literackie”, jak głosił podtytuł, radykalnie opowiadające się po lewicowej stronie w sporze o realizm, zbyt skupione było na doraźnym komentowaniu zjawisk kulturowych, by oddawać łamy nieobliczalnym przecież pod względem ideologicznym eselistom. Owszem, drukowano w nim pogłębione recenzje literackie⁹⁶, felietony⁹⁷, cały cykl artykułów poświęconych genealogii inteligencji polskiej⁹⁸, ale odnalezienie wśród nich eseju literackiego *sensu stricto* było bardzo trudne. Jednym z najbliższych poszukiwanej formie utworów wydają się *Notatki o Tołstoju* Jarosława Iwaszkiewicza, spisane przezeń na marginesie pełnego wydania dzieł rosyjskiego klasyka – daru od Związku Pisarzy Sowietkich, otrzymanego podczas

⁹² Zob. Cz. Miłosz: *Faulkner*. „Odrodzenie” 1947, nr 24, s. 4.

⁹³ Zob. K. Radziwiłł: *Od faszyzmu do demokracji poprzez obozy koncentracyjne*. „Odrodzenie” 1945, nr 33, s. 8–9.

⁹⁴ Zob. T. Dobrowolski: *Dogmaty i tabu*. „Odrodzenie” 1946, nr 38, s. 6–7.

⁹⁵ W „Odrodzeniu” drukowane były w latach 1946–1948 m.in. teksty Wacława Kubackiego, Leonarda Podhorskiego-Okołowa i fragmenty beletryzowanej biografii wieszczki autorstwa Mieczysława Jastruna.

⁹⁶ Zob. np. M. Jastrun: *Na marginesie „Martwej pogody” Staffa*. „Kuźnica” 1946, nr 21, s. 9; dwugłos krytyczny dotyczący *Jeziora Bodeńskiego*: R. Matuszewski: *Powieść o wielkiej iluzji*. „Kuźnica” 1946, nr 22, s. 8 oraz K. Brandys: *O książce Dygata*. „Kuźnica” 1946, nr 22, s. 9.

⁹⁷ Zob. np. P. Hertz: *Snobizm i postęp*. „Kuźnica” 1947, nr 3, s. 3.

⁹⁸ Zob. np. K.W. Zawodziński: *W sprawie genealogii inteligencji polskiej*. „Kuźnica” 1946, nr 12, s. 3–5; A. Litwin: *O społecznej genealogii inteligencji polskiej*. „Kuźnica” 1946, nr 14, s. 2–3; J. Chałasiński: *Socjologia i historia inteligencji polskiej*. „Kuźnica” 1946, nr 20, s. 1; J. Chałasiński: *Inteligencja polska – kapitalizm – mieszczaństwo – szlachta*. „Kuźnica” 1946, nr 21, s. 2–4.

wizyty w Moskwie⁹⁹. Eseistyka jednoznacznie przegrywała starcie z ideologią i polityką.

Czy inaczej wyglądała sytuacja w periodyku uznawanym za enklawę niezależności, katolickim „Tygodniku Powszechnym”? Odpowiedź nie może być jednoznaczna. Oczywiście, autorzy „Tygodnika...” podejmowali problematykę różną ideowo od tej powszechnie goszczącej na łamach marksistowskiej „Kuźnicy”. Punktem wspólnym stawało się zainteresowanie literaturą, kondycją inteligencji oraz zaangażowanie w toczony tuż po wojnie spór o realizm. Ukazywały się więc w „Tygodniku...” teksty, dla przykładu Stefana Kieniewicza o rodowodzie polskiej inteligencji¹⁰⁰, tudzież Jacka Woźniakowskiego głos w dyskusji o malarstwie¹⁰¹ z przypisami informującymi o tym, że – zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku – zostały one złożone do druku, zanim „Kuźnica” opublikowała wypowiedzi poruszające analogiczną tematykę, czyli *W sprawie genealogii inteligencji polskiej* Zawodzińskiego oraz *Spór o malarstwo* Ważyka. Co równie ciekawe, a z naszego punktu widzenia nawet ważniejsze, autorzy „tygodnikowi” używali na określenie swoich tekstów adekwatnego do ich konstrukcji terminu **artykuł**. Podobnie czynił Antoni Gołubiew, prezentujący kulturę średniowiecza przez pryzmat studiów Huizingi i prac Maritaina, nazywając napisany przez siebie *Nasz stosunek do średniowiecza* artykułem, skoro było w nim głównie: postawienie problemu, argumentacja i wnioski¹⁰².

Znaleźć więc można w „Tygodniku Powszechnym” z początkowych lat jego istnienia artykuły dotyczące rozmaitych aspektów ówczesnej humanistyki¹⁰³, szkice historyczne Pawła Jasienicy, który nie stronił od elemen-

⁹⁹ Zob. J. Iwaszkiewicz: *Notatki o Tolstoju*. „Kuźnica” 1947, nr 13, s. 1–2.

¹⁰⁰ Zob. S. Kieniewicz: *Rodowód inteligencji polskiej*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 15, s. 1.

¹⁰¹ Zob. J. Woźniakowski: *Sprawa malarstwa*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 37, s. 3.

¹⁰² Zob. A. Gołubiew: *Nasz stosunek do średniowiecza*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 13, s. 1–2.

¹⁰³ Zob. np. K. Górski: *Wartości wychowawcze humanistyki*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 5, s. 1–2; A.M. Bocheński: *O tradycji dziejowej*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 9, s. 2; J. Parandowski: *Ekonomiczne kłopoty literatury*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 16, s. 6–7.

tów aktualizujących i uniwersalizujących zarazem podejmowane zagadnienia¹⁰⁴, nie byle jakie recenzje¹⁰⁵ oraz polemiki literackie¹⁰⁶, a także felietony, na przykład Stefana Kisielewskiego¹⁰⁷. Dlaczego autorzy nie używali słowa „esej”? Może dlatego, że obca nazwa wciąż nie była do końca popularna w okolicach połowy XX wieku? A może i z tego względu (i ta odpowiedź wydaje się bardziej wiarygodna), że dysponujący wysoką kulturą literacką twórcy nie chcieli nadużywać terminu – oznaczającego w końcu autonomiczny utwór średniej objętości – w odniesieniu do stosunkowo krótkich tekstów publicystycznych, bo tylko takie mieściły się w nadzorowanym cenzorsko piśmie liczącym 12, a czasem tylko 8 stron. Z rzadka i z rezerwą używano określenia „szkic”, traktowanego jako polski odpowiednik terminu „esej”. Tak właśnie postąpił Jerzy Zagórski, gdy w odautorskim komentarzu do słynnej *Śmierci Słowackiego*, w której zakreślił piękną, poetycką paralelę między poetą romantycznym a Krzysztofem Kamilem Baczyńskim, napisał, że jest to „szkic [podkr. – M.K.] na poły tylko literacki, szkic oparty o surowe prawa prozy”¹⁰⁸.

Tak więc ani tekstów eseistycznych, ani nadmiernego szafowania nazwą „esej” w tuż powojennych rocznikach tygodników zrazu nie obserwowano.

W krajowej literaturze, w miarę krzepnięcia nowego ustroju politycznego, nie było miejsca na nieprawomyślność. Zewnętrzna i wewnętrzna cenzura skutecznie blokowała więc rozwój eseistyki, opartej przecież na niezależności podmiotu autorskiego, na wolności myślenia. Z tego powodu tak niewielka była reprezentacja eseju literackiego w prasie, co starałam się

¹⁰⁴ Zob. np. P. Jasienica: *Relacje dwóch ambasadorów*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 14–15, s. 3–4; Idem: *Wojny, których nie było*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 13, s. 1, 3.

¹⁰⁵ Warto wspomnieć tu o znakomitych recenzjach Z. Starowieyskiej-Morstinowej, H. Malewskiej, S. Kisielewskiego, A. Gołubiewa.

¹⁰⁶ Zob. np. S. Kisielewski: „*Mitologia*” zwycięża! „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 29, s. 2–3. Jest to polemika ze stanowiskiem Jana Kotta, zawartym w wydanym przez „Czytelnika” w 1946 roku tomie *Mitologia i realizm*, a zarazem to wyrazisty przykład powojennego sporu o realizm.

¹⁰⁷ Krytycznego opracowania publicystyki Kisielewskiego dokonała M. Wiszniewska. Zob. Eadem: *Stańczyk Polski Ludowej. Rzecz o Stefanie Kisielewskim*. Katowice–Warszawa 2004.

¹⁰⁸ J. Zagórski: *Śmierć Słowackiego*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 14–15, s. 4.

udowodnić, wyliczając przykłady utworów eseistycznych lub do eseistyki zbliżonych, zamieszczonych na łamach „Twórczości” w latach 1945–1949, oraz dokonując mniej już precyzyjnej prezentacji skutków kwerendy po rocznikach ważnych tygodników, zajmujących się także literaturą.

Bardzo podobnie przedstawiała się sytuacja na rynku księgarskim. Wyjątkiem wśród publikacji zwartych była *Alchemia słowa* Jana Parandowskiego – metaliteracka, bardzo osobista książka o długiej historii, której pierwsze wydanie pojawiło się w 1951 roku i szybko zostało wyprzedane. Wspominał o tym autor w *Przedmowie* do wydania drugiego, datowanej na grudzień 1955 roku. Kreśląc tam skróconą historię ćwierćwiecznego powstawania dzieła, stwierdzał przy okazji:

Tego rodzaju książki nigdy się właściwie nie kończą. Złożone z obserwacji, rozważań i refleksji, zachowują zawsze obszerny margines, oczekujący nowych faktów lub myśli. Tym bardziej gdy idzie o temat, który narasta razem z doświadczeniem pisarskim autora i jego przywiązaniem do własnej pracy. [...]

Alchemia słowa [...] nie będąc ani zamaskowanym pamiętnikiem, ani podręcznikiem sztuki pisarskiej ma za cel wprowadzić ludzi obcuujących z książką w proces jej powstawania, w różnorakie sprawy życia i twórczości pisarza, o jakich może nikt nie pomyśli, biorąc do ręki jego dzieło¹⁰⁹.

Nic dziwnego zatem, że taka właśnie propozycja – uchylająca rąbka tajemnicy tworzenia, uniwersalna, z wdziękiem napisana, daleka od prostych odniesień do współczesności – spotkała się z uznaniem czytelników. Jej temat zaś był na tyle neutralny, że autor mógł liczyć na wznowienia. *Alchemia* była jednakowoż spójną, wielorozdziałową książką metaliteracką, a nie heterogenicznym zbiorem esejów, w których byłoby miejsce na kwestie światopoglądowe, polityczne, etyczne itd. Teksty poruszające szersze spektrum zagadnień – zarówno napisane w czasie okupacji, jak i te notowane już po wojnie – spoczywały na razie w szufladach, czekając odwilży.

Wtedy dopiero zaczęły się ukazywać zbiory esejów, choć ich autorzy dość konsekwentnie unikali jeszcze wciąż obco brzmiącej nazwy gatun-

¹⁰⁹ J. Parandowski: *Przedmowa*. W: Idem: *Alchemia słowa*. Warszawa 1986, s. 9–10.

kowej. Szlak wydawniczy przecierał Jan Parandowski. Dwa lata po pierwszej edycji *Alchemii słowa* ukazały się *Szkice* tegoż autora. W 1956 roku do rąk czytelników trafiły *Wizerunki. Szkice literackie* Mieczysława Jastruna, a w 1958 *Szkice* Jerzego Zagórskiego. W wymienionych tomach dominowały sądy metaliterackie i estetyczne. Znacząco wyróżnił się na tym tle zbiór *Życie na niby* Kazimierza Wyki z roku 1957, gromadzący na ogół teksty pisane i korygowane tuż po wojnie (wyjątek stanowiło *O świecie* z 1942), pokazujące, jak humanista patrzy na cywilizację, wojnę wraz z jej skutkami społecznymi i kulturowymi i ludzkie zachowania. Po jedenaśtu latach od napisania ujrzał, dzięki tej edycji, światło dzienne bodaj najlepszy, misternie skomponowany i wielowątkowy esej literacki Wyki, jakim jest *Faust na ruinach*. Do drugiego wydania *Życia na niby*, z 1959 roku, autor dołączył pogłębione studium propagandy i rozważania historyzoficzne ze środka okupacji, czyli *Goebbels, Hitler i Kato* (1942) oraz *O porządkach historycznych* (1943).

Wojenne eseje Wyki ukazały się więc już po odwilży. Zmiana sytuacji literackiej (i nie tylko!) zaowocowała pewnym zintensyfikowaniem publikacji o charakterze osobisto-refleksyjnym; czasem bliższym eseistyce, czasem publicystyce. W samym roku 1956 ukazały się jeszcze (prócz wymienionych już *Wizerunków* Jastruna) *Myśli o sprawach i ludziach* Marii Dąbrowskiej, *Fakty i słowa* Zofii Starowieyskiej-Morstinowej, *Niebieskie kartki* Adolfa Rudnickiego oraz dwutomowy *Postęp i głupstwo* Jana Kotta, stanowiący wybór jego rozmaitych szkiców z lat 1945–1956. Błóński, opracowujący za ten rok hasło *Esej* do wznowionego rok wcześniej „Rocznika Literackiego”, zaliczył do tej grupy jeszcze *Książkę o Sycylii* Jarosława Iwaszkiewicza, a także gromadzący stare i nowe teksty Tadeusza Brezy *Notatnik literacki*, w którym przedrukowano przedwojenne *Rozważania o eseju* tegoż autora¹¹⁰. W żadnym z tytułów i podtytułów, zauważmy, nie pojawia się nazwa gatunkowa „esej”, co nie oznacza już przecież powszechnego braku wiedzy na ten temat.

Kolejna dekada przynosi krajowemu czytelnikowi eseistyczne książki, których autorzy – znawcy i miłośnicy kultury śródziemnomorskiej podejmują dialog z tradycją. Ponownie zabierają głos Parandowski i Jastrun.

¹¹⁰ Omawiałam je w rozdz. *Esej w świadomości literackiej w dwudziestoleciu międzywojennym*, s. 10–11.

Pierwszy wydaje w 1965 roku *Luźne kartki*, drugi w 1962 *Mit śródziemnomorski*, a w 1969 – *Wolność wyboru*, zawierającą znakomity eseistyczny portret Jana Potockiego. W 1962 roku ukazuje się pierwsze wydanie *Barbarzyńcy w ogrodzie* Zbigniewa Herberta, a także *Szkice z podróży w przestrzeni i czasie* Jerzego Zagórskiego oraz *Gniazdo łabędzi*. *Szkice z Danii* Jarosława Iwaszkiewicza; rok później – *Kłopot z istnieniem* Henryka Elzenberga oraz *Półmrok ludzkiego świata* Zygmunta Kubiaka. Szczególnie udany dla zainteresowanych eseistyką był rok 1966. Do księgarń trafiły wówczas m.in. *Próby kontaktu* Elzenberga, *Aloes*. *Dzienniki i małe szkice* Jana Kotta oraz *Et in Arcadia ego*. *Esej o tęsknotach poetów* Ryszarda Przybylskiego.

Przygotowujący dla „Rocznika Literackiego” za ów rok opis *Eseju. Szkicu. Krytyki literackiej* Ryszard Matuszewski umieścił w nim sążniste zestawienie ponad 40 pozycji, w różnym stopniu spełniających warunki genologiczne eseju. W „Roczniku” za rok 1965 ten sam autor nie omieszczał bowiem napisać, że:

Sprawozdawca niniejszego działu skazany jest co roku na tego samego rodzaju kłopoty, gdy chodzi o zakres objętego nim materiału. Granice gatunkowe eseju, a tym bardziej tej kategorii utworów, które możemy określić mianem szkiców, są niesłychanie płynne, nawet jeśli przyjmujemy, że interesują nas w „Roczniku” jedynie szkice literackie. Cóż to bowiem znaczy? Jeśli ograniczyć się do szkiców o literaturze, to pozostawalibyśmy w kręgu nieco swobodniej traktowanej krytyki literackiej. Jeśli natomiast obejmujemy naszym omówieniem wszelkie szkice wyróżniające się literackim ujęciem, walorami stylu, to skazani będziemy na dość subiektywny sąd o „literackości” czy też „nieliterackości” tego rodzaju tekstów¹¹¹.

Wobec wyrażonej tu pewnej bezradności badawczej nie może dziwić ani obfitość przykładów, ani swobodne łączenie we wspólną kategorię książek będących zbiorami krytycznoliterackimi, eseistycznymi, autobiograficzno-wspomnieniowymi itp. Jedno wszakże pozostaje bezdyskusyjne – pisarstwo mocno akcentujące subiektywizm, wyraźnie wyarty-

¹¹¹ R. Matuszewski: *Esej. Szkic. Krytyka literacka*. W: „Rocznik Literacki” 1965. Warszawa 1967, s. 199.

kułowane stanowisko podmiotu i jednocześnie ograniczające pierwiastki fikcjonalności znacząco umacniało swą pozycję w literaturze, także krajowej.

Genologia nazwie tę tendencję eseizacją różnych rodzajów prozy. Ulegały jej prace historyczne, psychologiczne i fabularne. Czytelnicy w Polsce otrzymywali więc w latach 60. i 70. kolejne syntezы historyczne Pawła Jasienicy: *Polskę Piastów* (1960), *Polskę Jagiellonów* (1963) i *Rzeczpospolitą Obojga Narodów*, której dwie części ukazały się w 1967 roku, a ostatnia – już po śmierci autora – w 1973. Prawdziwą karierę robił *Rytm życia* Antoniego Kępińskiego, o którym pisał w „Roczniku Literackim” za 1972 rok Stefan Lichański:

Spośród pozycji eseistycznych, które wypadło mi w tym roku omawiać, na pierwsze miejsce wysuwa się publikacja z pozoru wykraczająca poza interesujący nas tutaj zakres, a mianowicie książka lekarza, doktora Antoniego Kępińskiego *Rytm życia*. Ona bowiem zawiera największy ładunek problematyki humanistycznej i ona też daje najpełniejsze wrażenie obcowania nie tylko z nieprzeciętną inteligencją i rozległą wiedzą, ale z czymś daleko cenniejszym i daleko rzadziej spotykanym: z głęboką, czerpiącą z wieloletnich doświadczeń i przemyśleń mądrością¹¹².

Lichański, który w swoich opracowaniach do kolejnych tomów „Rocznika” wykazywał się temperamentem raczej krytyka literackiego niżli tylko sprawozdawcy, wysoko oceniając *Rytm życia*, przypominał czytelnikom kardynalne wyznaczniki formy, ale i postawy eseistycznej. Gdy przypomina się z kolei rozwój tendencji eseizacyjnych w polskiej prozie fabularnej interesującego nas tutaj okresu, koniecznie wymienić należy kolejne tomy opowiadań Jana Józefa Szczepańskiego: *Rafę* z 1974 roku i rok późniejsze *Przed nieznanym trybunałem*, znakomite przykłady przenikania żywiołu eseistycznego i tzw. literatury czystej¹¹³.

¹¹² S. Lichański: *Esej. Szkic. Krytyka literacka*. W: „Rocznik Literacki” 1972. Warszawa 1973, s. 182.

¹¹³ Szerzej na ten temat zob. M. Krakowiak: *Eseizacja prozy Szczepańskiego na podstawie zbiorów „Rafa”, „Przed nieznanym trybunałem”, „Autograf”*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. Zabierowski. Katowice 1995, s. 77–92.

Przełom lat 60. i 70. to również czas wydań takich książek, jak: *Myśli różne o ogrodach* (1968) Jarosława Marka Rymkiewicza, *Próby świadectwa* (1971) Jana Strzeleckiego, *Szkoła stylu* (1972) Zygmunta Kubiaka czy trzytomowe *Wędrując po tematach* (1971) Kazimierza Wyki. Okazuje się raptem, że czasy PRL-u nie były eseistyczną pustynią. Skąd więc bierze się opinia przeciwna? W końcu sporo nazwisk i tytułów udało się w niniejszej kwerendzie zgromadzić. Nie można jednak pominąć opinii krytyka, towarzyszącego dokonaniom pisarzy na bieżąco:

Zjawisko zacierania się granic międzygatunkowych – notował w 1974 roku Lichański jakże współcześnie brzmiącą ocenę – nie ominęło eseju. Rozszerza się niepomiarnie zakres tego pojęcia, coraz natomiast uboższa i mglistsza staje się jego treść. Czasem spłaca się haracz tradycjom eseistycznym przez zdobienie tekstu fioryturami stylistycznymi i szpielowanie go dygresjami na temat przeżyć autora, informacjami krajozobowymi lub meteorologicznymi, często określa się po prostu mianem eseju artykuły, recenzje (dłuższe, a więc „większej miary”), referaty, rozprawki naukowe.

[...] I literacka degradacja eseju, traktowanie go w myśl hasła „esej, czyli wszystko wolno”, sygnalizuje osłabienie zdobywczej energii myślenia zwróconego nie ku gromadzeniu wiedzy, ale zdobywaniu mądrości¹¹⁴.

Dotknął w swojej diagnozie Lichański dwóch istotnych kwestii. Pierwsza dotyczyła dewaluacji pojęcia „esej” w świadomości uczestników życia literackiego, która swe źródła miała w szerszej tendencji literackiej – rewidowania i unieważniania ustalonych tradycją granic gatunkowych. Tendencja owa mogła sprzyjać powstawaniu nowych, interesujących zjawisk literackich, do których zaliczyć można np. eseizację prozy fabularnej, ale – wobec braku kompetencji literackiej i wszelkiej dyscypliny – równie dobrze mogła powodować niekontrolowany rozwój grafomanii. (Niebezpieczeństwo to nie zagroziło oczywiście wymienianym przeze mnie autorom, za to sprawdza się, niestety coraz bardziej, współcześnie). Kwestia druga natomiast, z pierwszą nierozdzielnie związana, to obserwowany

¹¹⁴ S. Lichański: *Esej. Szkic. Krytyka literacka. Felieton*. W: „Rocznik Literacki” 1973. Warszawa 1974, s. 175, 176.

kryzys całej kultury, wyzbywającej się konstytuującej ją refleksji na rzecz „gromadzenia wiedzy” – nie wiadomo po co i dlaczego.

Kryzys myślenia krytycznego stawał się postępującym stanem kultury lat 70., kiedy to już zewnętrzna i wewnętrzna cenzura opanowała niepokojęce podwilżowe. Zarówno w wypowiedziach *stricte* krytycznoliterackich, jak i metakrytycznych dominowała „układność”, kontrolowanie opinii i emocji, podejmowanie najbardziej neutralnych tematów. U progu III Rzeczypospolitej Edward Balcerzan, autor rozróżnienia tematów na neutralne i aktywne, tak porządkował najnowszą historię polskiej literatury:

Socrealizm rozróżniał poetyki przodujące, komunistyczne i wsteczne, imperialistyczne. Ideologowie z ekipy Gomułki, a potem z ekipy Gierka odstąpili od tej koncepcji. Wszystkim formom ekspresji przyznano status ideologicznej neutralności. W rzeczywistości tolerowano tylko te swobody warsztatowe, które potrafiły obywać się bez tematów „aktywnych” lub wchłaniały je wspólnie z urzędowymi wykładnikami. Eksperyment naruszający tabu cenzorskie tracił swe przywileje natychmiast¹¹⁵.

Ta, jakże trafna, opinia dotyczyła całości zjawisk literackich – obejmowała więc swym zasięgiem również domenę eseistyki: refleksję nad miejscem człowieka w kulturze, wyrażającą się w decydującym stopniu za pośrednictwem literatury.

Nie można napisać eseju na temat kompletnie obojętny dla jego twórcy. Ogromnie trudno jest pisać z nieustającą koniecznością alegoryzacji wyводу. Polscy twórcy i krytycy byli świadomi ograniczeń zewnętrznych. Wykazywali się jednocześnie znaczącą kompetencją warsztatową, a do dyskusji literackich chętnie absorbowali nowości metodologiczne i filozoficzne. Wobec braku swobody wypowiedzi ten stan rzeczy musiał wywoływać nastroje kryzysowe: poczucie schizofreniczności sytuacji, nieumiejętność lub niechęć do formułowania opinii, za które weźmie się odpowiedzialność, a w końcu – utratę zainteresowania czymkolwiek. Najlepiej będzie oddać teraz głos świadkowi i uczestnikowi tamtych czasów. W 1979 roku notował Stefan Chwin:

¹¹⁵ E. Balcerzan: *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*. W: Idem: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990, s. 23.

Był to czas swoistej „egalitaryzacji” przedmiotu i metod literaturoznawstwa. Z poczuciem, że w ten sposób przełamuje się utrwalone kanony tej dyscypliny, przekonywano nas, że równie ważnym przedmiotem zainteresowania co Tomasz Mann jest Dołęga Mostowicz, przekreślano – „bezzasadne, krępujące swobodę badacza” – rozróżnienie literatury wysokiej i popularnej. Uważaliśmy to za słuszne. Ale nasza aprobata miała też swoje skutki uboczne: słowo „arcydzieło” znikło z naszego słownika. Uczono sprawności – tak układała się nasza biografia uniwersytecka, wiedzieliśmy, że inteligentna analiza w każdym tekście potrafi odsłonić jakąś wartość, **recenzje pisało się więc z wygaszonym sercem** [podkr. – M.K.]. Czy warto się w końcu spierać (i przekonywać wzajemnie), ustalać hierarchie, atakować, skoro wszelkie teksty kultury są w istocie równie ważne, zajmujące, zagadkowe?¹¹⁶

W takim środowisku esej literacki, forma angażująca całą osobowość i intelekt autora, zamierał – mówiąc poetycko; a zupełnie prozaicznie – zdarzał się niezmiernie rzadko.

Oficjalna krytyka nie zauważała też w nim niczego szczególnego. Termin „esej” z jednej strony – spowszedniał, a z drugiej (mówiąc eufemistycznie) – nie był nadużywany. Posługiwano się nim wymiennie z terminem „szkic”, przy czym komentatorzy literatury, nie tłumacząc dlaczego, często mówili o „esejach” i „szkicach”, jakby sugerując, że desygnaty obu pojęć czymś tam się chyba różnią. Tak czynił np. kolejny autor z „Rocznika Literackiego” Julian Rogoziński, ubolewający w drugiej połowie lat 70. nad stagnacją w piśmiennictwie krytycznoliterackim¹¹⁷:

¹¹⁶ S. Chwin: *Punkty oparcia*. W: S. Chwin, S. Rosiek: *Bez autorytetu*. Gdańsk 1981, s. 15.

¹¹⁷ Mówienie o skromnym miejscu książek krytycznoliterackich w wydanym w 1978 „Roczniku Literackim” za rok 1975 (niepokoje społeczne i sytuacja polityczna spowodowały, że w połowie lat 70. zaburzony został także rytm wydawania „Rocznika”. Sprawozdania za rok 1974 ukazały się w 1977, a cytowane w tekście opracowanie dotyczące zjawisk literackich z 1975 – w 1978 roku. Autorem podsumowań interesującego nas działu w obu tomach był Julian Rogoziński) może wzbudzać sprzeciw, w 1974 roku ukazał się bowiem niezwykle znaczący manifest krytycznoliteracki Nowej Fali: *Świat nie przedstawiony* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego, oraz prezentowana przez Rogozińskiego szerzej *Republika mieszkańców* Jacka Łukasiewicza, a w 1975 *Notatki o poezji i krytyce* Jerzego Kwiatkowskiego.

Spośród wymienionych wyżej trzech działów, krytyka literacka [...] zajmuje miejsce bardziej niż skromne w porównaniu z domeną tomów zawierających **eseje lub szkice**, a także felietony. Czy znaczyłoby to, że **szkic i esej** [podkr. – M.K.] wyrugowały już w pewnej, i to sporej, mierze krytykę literacką, czy też jesteśmy świadkami mieszania się gatunków treściowych i formalnych?¹¹⁸

Wdawszy się w spekulacje o wzajemnym oddziaływaniu różnych form genologicznych, badacz konstatował wreszcie, że:

Szczęściem jest esej, który dzięki swojej rozciągliwości wchłonie każde tworzywo, esej – nieoceniony sojusznik pisarza w epoce nadmiaru ważnych i pasjonujących tematów¹¹⁹.

Cokolwiek miałyby to oznaczać, wypada stwierdzić, że druga połowa lat 70., przy wyraźnym stłumieniu twórczości *stricte* eseistycznej, była okresem, gdy już – całkiem współcześnie! – ogromnie rozciągano granice eseju, by... móc czymkolwiek wypełnić pustawy zbiór tekstów¹²⁰.

¹¹⁸ J. Rogoziński: *Esej. Szkic. Krytyka literacka. Felieton*. W: „Rocznik Literacki” 1975. Warszawa 1978, s. 172.

¹¹⁹ Ibidem, s. 173.

¹²⁰ Dość interesujący wydaje się fakt, że podobne w tonie podsumowanie eseistyki omawianego tu okresu ukazało się w wydanej współcześnie (w 1997 roku) syntezie historycznoliterackiej autorstwa Zbigniewa Jarosińskiego, w której czytamy:

„Granica między krytyką literacką w sensie ścisłym a eseistyką na tematy literackie trudna jest obecnie do przeprowadzenia. Zacierała się ona wielokrotnie w szkicach Kijowskiego, Błońskiego, Łukasiewicza, Burka, w których komentowanie twórczości bieżącej prowadziło do rozważań nad ogólniejszymi problemami współczesnej kultury.

Można jednak również mówić o eseju literackim jako rodzaju wypowiedzi krytycznej, która nie stawia sobie żadnych zadań sprawozdawczych i oceniających wobec aktualnego piśmiennictwa, ma charakter fachowy i intelektualnie wyspecjalizowany, ale zwraca się do stosunkowo szerokiej publiczności czytającej i chce służyć przede wszystkim pobudzaniu wymiany myśli i idei. Esaj taki począwszy od lat sześćdziesiątych zaczął odgrywać znaczną rolę w polskim życiu umysłowym”. Z. Jarosiński: *Literatura lat 1945–1975*. Warszawa 1997, s. 185–186.

Co ciekawe, autor podał jako przedstawicieli tak rozumianej eseistyki w kraju Kazimierza Wykę i Marię Janion; szerzej potraktował reprezentację eseistów emigracyjnych, wspominając o Wittlinie, Stempowskim, Terleckim, Miłoszu, Herlingu-Grudzińskim,

Krajowe badania nad eseistyką (od lat 40. do początku 80. XX wieku)

Spuścizna krajowych eseistów z kolejnych dziesięcioleci PRL-u, kiedy to twórczość poddawana była okresowo nasilającym się represjom, prezentuje się w umiarkowanej okazałości. Cenzuralne ograniczenia tematyczne, brak naturalnego kontaktu i wymiany myśli z autorami pozostającymi poza krajem, ideologiczne napięcia, którym wielu piszących inteligentów ulegało, wreszcie przyjmowanie postawy wewnętrznej emigracji powodowały, że świadome paranie się eseistyką należało – na tle uprawiania innych form pisarskich – do rzadkości. Tym bardziej ciekawa wydaje się obserwacja dotycząca piśmiennictwa o eseju. Otóż krajowa nauka o eseju rozwijała się harmonijnie przez wszystkie przypominane tu lata¹²¹. Niejako na przekór stosunkowo niewielkiej ilości oryginalnych tekstów eseistycznych, raczej słabo radzącej sobie z nimi informacyjnej krytyki literackiej (co uwydatniła choćby lektura opracowań z „Rocznika Literackiego”), wypowiedzi autorów piszących o historii i teorii gatunku zasługują na nieustającą, wnikliwą uwagę.

Każda kolejna dekada przynosiła znaczące komentarze, wychodzące spod piór reprezentantów różnych pokoleń naukowców. Nie zawsze, rzecz jasna, przybierały one formę sążnistych syntez, ale każdorazowo przypominały, porządkowały i wzbogacały wiedzę o interesującej nas formie literackiej. Przegląd ów musi otworzyć przypomnienie, po raz kolejny, lektur w formie „rozmowy o essayu” Wyki z 1947 roku, w której znalazły się uwagi o genealogii i specyfice gatunku – z naciskiem na jego intelektualny i indywidualny charakter. Drukowany najpierw w tygodniku społeczno-kulturalnym „Odrodzenie” tekst, będący w założeniu bieżącą polemiką z nieco hochsztaplarskim wykładem poetyki eseju, dokonany przez Kałużyńskiego, zawierał, w gruncie rzeczy, sformułowaną poetykę gatunku:

Gombrowiczu, Bobkowskim i Vincenzie, chcąc nie chcąc, ukazywał niewspółmierny rozwój obu odłamów polskiej eseistyki powojennej – zob. *ibidem*, s. 186–192.

¹²¹ R. Sendyka postawiła chyba nieco pochopnie tezę, że dyskusja metakrytyczna „przekroczyła próg dojrzałości” na przełomie lat 50. i 60. „Wcześniej bowiem esej nie był przedmiotem studiów literaturoznawczych; poświęcane mu były jedynie krótkie notatki i wstępne w swym charakterze artykuły”. R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006, s. 141.

Jego urokiem i trudnością – pisał Wyka – jest właśnie to, że właściwie każdy temat domaga się własnej i tylko jemu przynależnej formy, postuluje odrębny typ dowodu¹²².

Problemem dla niewtajemniczonych była – o paradoksie! – hermetyczność wywodu autora. Jeśli nie na kompetencję (o wzbogacenie której zabiegał¹²³), to przynajmniej na inteligencję czytelników, którzy zrozumieją, że forma eseju dopuszcza współwystępowanie rozmaitych wariantów – różnych w szczegółach, a jednolitych w esencji – zdawał się liczyć Wyka, gdy używał barwnych porównań i dosadnych stwierdzeń („Widzisz filologu, nie brak ludzi, którzy dopiero wówczas zaczynają wierzyć w istnienie żeber, kiedy żebra przebiją skórę”; „Tryb dowodzenia w essayu jest jak zwiad na wojnie”¹²⁴). W taki właśnie sposób, dojrzały o własną wojenną praktykę pisarza eseisty, krytyk ukazywał absolutnie niedemokratyczny i zwodniczy charakter eseju: formy spójnej wewnętrznie, ale na tyle wirtuozerskiej, by nie przytłaczała wyeksponowanymi „środkami artystycznego wyrazu”.

Kolejne przypomnienie o tekście Wyki potraktujmy jako punkt wyjścia do zestawienia przykładów świadczących o stałym rozwoju refleksji poświęcanej w PRL-u esejowi. Dlaczego? Bo *Porozmawiajmy o essayu* zespala w sobie różne tendencje, obecne w wypowiedziach dotyczących eseju – niekwestionowaną kompetencję historyka i teoretyka literatury i lekką, obrazową, bliską felietonowi formę przekazu; powagę dojrzałego specjalisty, który wypowiada prawdy sprawdzone i właściwą „młodzieży pisarskiej” polemiczną zadziorność. O eseju pisywali w latach 50., 60. i 70. uczeni różnych pokoleń oraz młodzi adepci nauki o literaturze i krytyki literackiej.

Zacznijmy przegląd chronologicznie, co będzie zasadne tym bardziej, że pierwsza wypowiedź badawcza o eseistyce z lat 50. należała do Władysława

¹²² K. Wyka: *Porozmawiajmy o essayu...*, s. 301.

¹²³ W listopadzie 1947 roku pisał Wyka w liście do Miłosza: „W kilka osób, pod batutą Żółkiewskiego, zakładamy Instytut Badań Literackich, państwowo i odgórnie opłacany, i nie uczyć się będziemy, ale naród podciągać. Naród, w którym – okazuje się! – studenci uniwersytetu przyszli nie rozumieją słowa **anonimowy** czy też **interpretacja** – to nie są baśnie, drogi Czesławie”. Cz. Miłosz: *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. Kraków 1998, s. 109.

¹²⁴ Zob. K. Wyka: *Porozmawiajmy o essayu...*, s. 301.

Tatarkiewicza. W 1955 roku tenże uczony (jeden z pierwszych w Polsce – przypomnijmy – komentatorów *Prób* Montaigne'a¹²⁵) wydał we własnym opracowaniu i ze wstępem, w ramach Biblioteki Klasyków Filozofii, *Eseje z dziedziny moralności i literatury* Dawida Hume'a. Edycja pism XVIII-wiecznego, szkockiego filozofa pozwoliła, jeszcze przed odwilżą, sformułować szereg precyzyjnych uwag nie tylko o samym Humie i jego czasach, ale także o przyjętej przezeń formie wypowiedzi – o jej pochodzeniu, nazwie, rozwoju, pomysłach klasyfikacyjnych, cechach konstrukcji i języka, adresacie. Te klarownie wyłożone racje zostały wzbogacone obszernymi fragmentami autotematycznej wypowiedzi samego eseisty – *O pisaniu esejów*. Tatarkiewicz powtarzał opinię Hume'a, dotyczącą zgubnych dla kultury skutków odseparowania nauki od stosunków międzyludzkich, od życia. Na szczęście rozdział ów można przewyciężyć, jeśli zmieni się styl i metody wykładu. Cytował:

Można mieć nadzieję, że ten sojusz świata nauki i świata konwersacji, tak szczęśliwie rozpoczęty, dalej będzie się wzmacniać ku korzyści obu stron. Dla osiągnięcia tego celu nie znam nic odpowiedniejszego niż **te eseje, którymi ośmielam się zabawiać publiczność** [podkr. – M.K.]. W tym sensie mogę uważać siebie za rodzaj rezydenta czy ambasadora krajów nauki, uwierzytelnionego w krajach konwersacji¹²⁶.

Uwydatniona tu została, nieustająco aktualna, kwestia pograniczności eseju – formy łączącej doświadczenia myślącego człowieka z próbami ich uogólnienia i zinterpretowania. Teksty Hume'a, sceptyka i relatywisty a zarazem mistrza wygodnego życia, znakomicie ilustrowały „filozoficzność” i jednoczesną komunikatywność. Władysław Tatarkiewicz dokładnie wyjaśniał czytelnikom powody, dla których wśród tekstów, określanych wspólnym mianem „eseje”, występują znaczne różnice. W tym celu odwoływał się do historii gatunku. Pisał o dwóch typach esejów, przy czym łącznie traktował wzorzec Montaigne'a i Bacona, określając go jako „filozoficzny”, natomiast za typ drugi uznał „publicystyczne” eseje XVIII-

¹²⁵ Por. rozdz. *Esej w świadomości literackiej w dwudziestoleciu międzywojennym*.

¹²⁶ D. Hume: *O pisaniu esejów*. Cyt. za: W. Tatarkiewicz: *Eseje Dawida Hume'a*. W: D. Hume: *Eseje z dziedziny moralności i literatury*. Warszawa 1955, s. XIII.

-wieczne, rozpowszechniane dzięki rozwojowi angielskich czasopism¹²⁷. Jednocześnie zwracał uwagę na, jak to ujmował, „dwuznaczność nazwy”:

[...] w węższym znaczeniu oznacza on [termin „esej” – M.K.] ten szczególny rodzaj literacki, jakiego używali Montaigne i Bacon, w szerszym zaś – każdą pracę szkicową i niepełną. W tym szerszym niektórzy autorowie powodowani skromnością dawali nazwę eseju swym utworom, by zaznaczyć, że nie są wyczerpujące i definitywne, tak czynili Locke i Leibnitz, a z późniejszych np. Ampère [...], choć wszystkie te dzieła nic z eseistyką nie mają wspólnego¹²⁸.

Dla Tatarkiewicza esej to „szczególny rodzaj literacki”¹²⁹, uprawiany przez filozofów, którzy akurat nie piszą traktatów, przy czym nie podkreśla on szczególnie profesji tychże autorów, bardziej skupiając się na refleksyjnym charakterze eseju, który stanowić powinien przemyślaną kompozycję:

Normalnie osnową jego jest jakaś myśl ogólniejsza, a mniej lub więcej nowa. Musi być nowa, bo esej nie ma racji bytu, jeśli szkicowo i niedokładnie (jak to leży w jego pojęciu) mówi to, co i tak wszyscy wiedzą. Musi też być ogólna, aby związać esej w jedną całość. A zazwyczaj dotyczy spraw człowieka, jego życia i jego działalności, skoro esej ma zainteresować wykształcony ogół¹³⁰.

Wydaje się, że powierzchowna lektura słów Tatarkiewicza może prowadzić do wykorzystania ich jako argumentu na poparcie opacznych, a bardzo popularnych dziś wniosków, że esej to „popularny gatunek filozoficzny” i „próba wypowiedzenia się na dowolny temat”. Wprawdzie niezbyt może jasno zaznaczył on odrębność angielskiej eseistyki, ale pisał przecież wstęp do zbioru esejów reprezentanta tamtego kręgu kulturowego. Nie mógł przewidzieć w 1955 roku, że pół wieku później powszechne stanie się proste kalkowanie wyrazu *essay*, dokonywane bez znajomości jego genezy.

¹²⁷ Por. W. Tatarkiewicz: *Eseje Dawida Hume’a...*, s. X–XII.

¹²⁸ Ibidem, s. IX.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem, s. VIII.

W mniej więcej tym samym czasie zabrał w interesującej nas kwestii głos inny filozof – Tadeusz Kotarbiński. Uczynił to, przybliżając polskiemu czytelnikowi eseistykę jednego z pierwszych twórców gatunku – Francisca Bacona, o którym Tatarkiewicz napisał:

Po Montaigne’u rodzaj ten uprawiał inny wielki filozof, Franciszek Bacon. Przejął on też jego nazwę, nie tłumacząc jej na angielski, lecz zachowując jej francuskie brzmienie. Mówił on, że „nazwa jest późna, ale rzecz starodawna”. Eseje swe ogłosił jeszcze w XVI w., w r. 1597, w pięć lat po śmierci Montaigne’a¹³¹.

Sam Kotarbiński natomiast zajął się w *Słowie wstępnym* z 1958 roku przede wszystkim właściwościami formalnymi esejów Bacona, a uczynił to w dość literacki, by nie rzec – poetycki, sposób. Pisał np.:

Roznosiło go zaciekawienie różnaitością bytu, postrzeganie i uświadamianie sobie najróżniejszych barw istnienia. Pełno więc w jego utworach charakterystyki i przeglądów, mnóstwo połysków niespodzianych, istne *panopticum* bystro dostrzeżonych osobliwości. I taki jest właśnie duch *Esejów*, których wdzięk stanowią doraźna szkicowość, rdzenna adoktrynalność, jaskółcza zwrotność lotu, przeciwieństwo prostolinijnego automatyzmu. [...] ile tu plastycznych obrazów, zwartych powiedzeń i świetnych paradoksów¹³².

W ten sposób otwierał innego rodzaju dyskurs tyjący eseju, polegający na metaforyzowanym, pełnym poetyckich porównań opisie. Takie charakterystyki metod twórczych eseistów i ich literackich efektów (błiskie krytycznoliterackiemu impresjonizmowi), acz dalekie od naukowej klasyfikacji i konkretności, właśnie dzięki wieloznaczności przybliżały wewnętrzne skomplikowanie eseju. Stawały się „mową wtajemniczonych” i sprzyjały rozwojowi opinii o elitarności formy. Swego rodzaju wzmocnieniem podobnego pisania o eseju stała się w 1958 roku publika-

¹³¹ Ibidem.

¹³² T. Kotarbiński: *Słowo wstępne*. W: F. Bacon: *Eseje*. Warszawa 1959, s. XIII–XIV, XV. Przypomnę, że Kotarbiński formułował też tezę o parergonalności eseju – por. rozdz. *Dygresja o miejsju Brzozowskiego*.

cja tłumaczenia *Bilansu literatury XX wieku* René-Marill Albérésa. Ów przyswojony polskiemu czytelnikowi przez Mieczysława Tazbira bilans obejmował także rozdział poświęcony esejowi i krytyce, z którego można było wydobyć swoistą definicję:

Właściwy esej składa się z kilku obrazów o dużym ładunku emocjonalnym i mistycznym, odpowiednio zużytkowanym przez intelekt. Esaj musi być czymś w rodzaju fajerwerku. [...] Jest to najbardziej swoisty rodzaj literacki – bo najbardziej bezkształtny i wymagający najmniejszych kwalifikacji. Potrzeba tu jedynie żywości myśli i... genialności¹³³.

Aforystyczna puenta wystarczała tu za opis morfologii gatunku. Nie oznacza to, że wywód Albérésa pozbawiony był wszelkich konkretów, a autor poprzestawał na poetyckich ekwiwalentach. Pisał przecież o rezygnacji eseistów z fikcji literackiej i zamiarze budowania metodycznie wyłożonego systemu oraz o traktowaniu refleksji jako dominanty kompozycyjnej. Esaj, zdaniem francuskiego autora, był znakomitą wyrazem XX-wiecznej literatury, która „wyzbyła się ambicji, by się podobać [...], i stała się formą medytacji”¹³⁴.

Lata 50., prócz wystąpień w kwestii eseju uznanych autorytetów filozoficznych: Tatarkiewicza i Kotarbińskiego (oba rocznik 1886), i prócz tłumaczenia zachodniej syntezy najnowszej literatury przyniosły polskim czytelnikom także kilka głosów reprezentantów młodego pokolenia krytyków i komentatorów. Ówczesni dwudziestoparolatkarze z właściwą wiekowi bezpardonowością dokonywali oceny zjawiska eseizmu. Głos zabrali dwaj uczniowie Wyki, reprezentujący tzw. krakowską szkołę krytyki¹³⁵, Ludwik Flaszen i Jan Błoński oraz trochę jeszcze młodszy od nich student Kotta, publicysta literacki, Andrzej Dobosz. Ich wystąpienia, o różnej randze, ukazywały się w przeróżnych miejscach – od bardziej stonowanego

¹³³ R.-M. Albérés: *Bilans literatury XX wieku*. Warszawa 1958, s. 150.

¹³⁴ Ibidem, s. 146.

¹³⁵ Tym nieformalnym terminem obejmowano środowisko krytyków literackich i teatralnych, studiujących polonistykę na UJ, m.in. pod kierunkiem Kazimierza Wyki, debiutujących po II wojnie światowej – Jana Błońskiego (1931–2009), Ludwika Flaszena (ur. 1930), Andrzeja Kijowskiego (1928–1985), Jerzego Kwiatkowskiego (1927–1986), Włodzimierza Maciąga (1925–2012), Konstantego Puzynę (1929–1989).

z natury swojej „Rocznika Literackiego” po swobodniejsze, a opiniotwórcze tygodniki społeczno-kulturalne, jak „Przegląd Kulturalny” i „Nowa Kultura”, w których można było dawać upust publicystycznej swadzie i wieloznacznemu kpiarstwu.

Błoński na interesujący nas temat wypowiedział się dwukrotnie. W „odwilżowym” sprawozdaniu za rok 1956 najpierw skonstatował, że „Esej, podobnie jak krytyka, obrodził w roku 1956 obficie”¹³⁶, by potem zaświadczyć o zmianie sytuacji politycznej, która przeorganizowała również życie literackie:

Breza, Kott, Rudnicki: więcej w ich książkach rekapitulacji niż zapowiedzi na przyszłość. Tzw. kult jednostki daje się tu odczuć – przede wszystkim niedomówieniem, tym, czego nie ma. [...] Powoli tracimy już rozeznanie, czym były lata 1948–1953; mnóstwo opinii i spraw, które wówczas podtrzymywali, wydaje się dziś tym samym pisarzom – niepojęte. A więc można swobodnie powiedzieć, że książki, o których mowa, były poważnie okaleczone, i lojalność każe podchodzić do nich z dużą ostrożnością. Co nie znaczy, aby można było uwolnić ich autorów od intelektualnej odpowiedzialności¹³⁷.

Niby więc literatura krajowa obrodziła w eseje, ale – rozwijając tę przenośnię – były to mało dorodne owoce. Błoński napisał dość zadziwiający tekst: omawiane przez niego książki stanowiły właściwie negatywną realizację eseju (łagodniej potraktował zbiory Dąbrowskiej, Iwaszkiewicza i Jastruna). Jednocześnie uzupełniał oceny wybranych książek fragmentami zawierającymi ułamkową wiedzę o gatunku jako takim. Pisał więc np.: „Taka proza bywa często dziedziną intelektu, wynika nieraz ze sceptycyzmu, z przesytu sprzecznych racji”; by w następnym zdaniu wykażać, że Adolfowi Rudnickiemu w *Niebieskich kartkach* kompletnie się to nie udało: „U Rudnickiego odwrotnie: raczej z niedosytu wiedzy, pewnej tylko wycinków świata, raczej – z niedostatku poznania”¹³⁸. Czytelnicy

¹³⁶ J. Błoński: *Esej*. W: „Rocznik Literacki” 1956. Warszawa 1957, s. 128.

¹³⁷ Ibidem, s. 128–129. Błoński odnosi się tu do następujących książek: T. Brezy: *Notatnik literacki. Szkice, wspomnienia teatralne, wspomnienia 1939–1954*; J. Kotta: *Szkice*; A. Rudnickiego: *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*.

¹³⁸ Zob. J. Błoński: *Esej...*, s. 130.

tego sprawozdania pozostawieni byli bardziej z sugestią niżli ze stwierdzeniem, że ponoć popularny esej (tudzież, jak chciał młody krytyk, „mieszanina” literacka) to proza intelektualna, prezentująca światopogląd autora, fragmentaryczna, bliska notatkom z lektury. Nie do końca owi czytelnicy wiedzieli też, czy esej to tylko jakaś odmiana krytyki literackiej, czy też coś od niej odrębnego.

Na wyjaśnienie musieli poczekać rok. W kolejnym sprawozdaniu Błoński zawarł więcej uwag teoretyczno-opisowych, a wśród nich tę:

Esej jest to worek, do którego wrzucamy wszystko, co nie jest ani nauką, ani beletrystyką, ani – szczęściem odrębną – krytyką literacką¹³⁹.

Krytyka literacka, jako stan wyższej świadomości literackiej, została tu przez ucznia Kazimierza Wyki i – tym samym – spadkobiercę poznawczo-postulatywnego modelu myślenia krytycznoliterackiego¹⁴⁰ spod znaku Stanisława Brzozowskiego wyodrębniona jako *stricte* intelektualna działalność spośród niepewnego jakościowo zbioru tekstów uchodzących za eseje. Wydaje się, że Błoński do eseistyki odnosił się wówczas z rezerwą. Skąd brały się w jego wypowiedziach z lat 50. ambiwalentne oceny zjawiska? Z jednej strony trafnie zauważał, że „esej to autor w poszukiwaniu swego światopoglądu, budowanego bądź to w materiale artystycznym, zwłaszcza zaś literackim, bądź w materiale naukowym”¹⁴¹ i wskazywał

¹³⁹ J. Błoński: *Esej. Felieton. Publicystyka*. W: „Rocznik Literacki” 1957. Warszawa 1958, s. 139.

¹⁴⁰ Zob. W. Bolecki: *Co to jest krytyka? Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*. W: *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*. Red. M. Głowiński, K. Dybciak. Wrocław–Warszawa–Kraków 1984, s. 101–114.

Bolecki tak tłumaczył istotę modelu poznawczo-postulatywnego: „[...] model krytyki rozumianej jako autonomiczna wobec utworu działalność intelektualna. [...] Fundamentem krytyki literackiej [...] może być jedynie jej **samoświadomość teoretyczna**: krytyka tym bardziej miała być kompetentna, im precyzyjniej potrafiła określić swą **odrębność** jako dyscyplina i działalność humanistyczna. [...]”

Opisać i zanalizować jakiś utwór można było na podstawie pewnego systemu pojęciowego, ale zarazem system ten miał być tak skonstruowany, aby dostarczał oparcia dla **ocen** wydawanych przez krytyka. Miał być więc zarazem i systemem pojęciowym i językiem wartości [...].” Ibidem, s. 106, 108.

¹⁴¹ J. Błoński: *Esej. Felieton. Publicystyka...*, s. 139.

na swego mistrza Wykę jako na „eseistę niewątpliwego”, „którego szkice pasują do abstrakcyjnego pojęcia eseju: tej »próby«, gdzie intelekt bawi się jakby sam sobą, kojarząc i ryzykując”¹⁴². Ze strony jednak drugiej notował opinię, że równie dobrze może być esej „maską nieuctwa i zasłoną dymną zarozumiałego mędrkowania, pozbawionego wiedzy i myślowego porządku”¹⁴³. Owe przeciwstawne uwagi dopełniały niefortunną metaforę eseju-worka. Błoński obserwował i odnotowywał upowszechnienie się do niedawna obco brzmiącej nazwy gatunkowej, którą obejmowano teksty dobre i złe, mądre i głupie, długie i krótkie. Z zamieszania genologicznego powstawało wrażenie, że literatura polska (i nie tylko ona) „esejem stoi”, choć z rzeczywistością miało ono niewiele wspólnego. Błoński w drugiej połowie lat 50. przyczynił się do uporządkowania tego nieładu, ale – mimo chodem – stworzył prekursorski tekst, odzwierciedlający stan świadomości literackiej, podobny do tych, jakich – mimo upływu półwiecza – coraz więcej w ostatnich latach; prekursorski w tym sensie, że przyzwalający na bardzo swobodne używanie nazw i beztrioskie posługiwanie się pojęciami.

Podobną tendencję – do nazywania esejem prawie wszystkiego, co zostało napisane prozą – zaobserwował i ironicznie potraktował Ludwik Flaszen: „Esej, esej, esej! Pół Polski piszącej choruje na esej”¹⁴⁴ – wołał ekspresyjnie, a czynił to w 1958 roku. Na jakiej podstawie? Znał podstawowe wyznaczniki formy, do których zaliczał: subiektywny kąt patrzenia, przypadkowy punkt wyjścia i szczególną dbałość o wyraz¹⁴⁵, ale też z irytacją oceniał kondycję eseju w polskim wydaniu. Pisał więc:

Esej – gatunek pośredni – staje się też u nas **nobilitacją wszelkiej pośredniości**. [...] Esej stanowi paradną szatę, uszytą z kolorowych strzępków, którą osłaniamy wszystko, co w duchu naszym jest ni psem, ni wydrą¹⁴⁶.

Obaj krakowscy krytycy zwracali w gruncie rzeczy uwagę na pozorną ekspansję eseju w polskiej, krajowej literaturze lat powojennych. Moda na

¹⁴² Ibidem, s. 146.

¹⁴³ Ibidem, s. 139.

¹⁴⁴ L. Flaszen: *Na oleju grzechów naszych*. „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 14, s. 3.

¹⁴⁵ Zob. ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

mówienie o esejach, na usilne posługiwanie się zapożyczoną z zachodnich literatur nazwą była oznaką snobizmu. I Błoński, i Flaszen traktowali zatem esej jako wciąż, niestety, obce ciało w naszej literaturze, pozbawionej wystarczająco silnego, niezależnego zaplecza intelektualnego, a więc nieprzygotowanej do powszechnego uprawiania tej „popularnej filozofii”. Rodzimi eseści w większości byli nimi tylko z nazwy. Niedbalstwo formalne i dyletantyzm myślowy markowali trochę egzotyczną, trochę nowoczesną etykietką i maską. Dlatego „szalony recenzent” Flaszen egzorcyzmował to zjawisko wezwaniem: „*Apago, Eseju! W imię Recenzji, Artykułu i Studium Świętego, amen*” [podkr. – M.K.]¹⁴⁷, bo oznaczało ono przyzwolenie na degenerowanie się życia literackiego, a nie rozwój nowej, odrębnej, elitarnej jakości literackiej.

Krytyczny felieton Flaszena piętnował nadużywanie wyrazu, choć nie wskazywał przyczyn tego stanu rzeczy. O tym, że diagnoza była tyleż trafna, co bezużyteczna, zaświadczał kolejny „esejoznawczy” tekst młodego autora z końca lat 50. – umieszczone w rubryce *Moda i życie wewnętrzne* w „Nowej Kulturze” *Informacje o eseju* Andrzeja Dobosza¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Ibidem. Określenie „szalony recenzent” odnosi się do nazwy stałej rubryki prasowej *Z notatnika szalonego recenzenta*, w ramach której Flaszen opublikował cytowany tu tekst.

¹⁴⁸ Po wielu latach Dobosz zebrał swoje teksty z lat 1956–1990 i opublikował je w wydanej przez londyński „Puls” edycji *Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia* (Londyn 1993). W recenzji tego tomu Marta Fik napisała o autorze bardzo pochlebnie, „zapisując” go aż do szkoły Stempowskiego: „Ponieważ jednak określenie »człowiek Dobosz« nie brzmi fortunnie także dlatego, że człon pierwszy ma w takich zbitkach określone konotacje, wolno chyba rzecz bardziej uściślić, zresztą przy pomocy formuły dość pojemnej: eseista, wywodzący się z najlepszej, choć niecenionej w PRL-u szkoły Jerzego Stempowskiego”. Dalej jednak, wydaje się, wskazała na pobieżność i zamierzoną, publicystyczną szkicowość jego tekstów:

„W recenzjach – bardzo pochlebnych – jakie się z książki Dobosza ukazały, podkreśla się z reguły drugie »polityczne« dno jego tekstów lub też – jak czyni to Jan Gondowicz w »Gazecie Wyborczej« – zwraca uwagę na jego »niespełnienie« – wynik życia w Peerelu. Otóż nie sądzę. Myślę, że niezależnie od wszelkich ograniczeń, jakie przed Doboszem – jak przed każdym z piszących – stawiała cenzura [...], Dobosz osiągnął dokładnie tyle, ile zamierzył. Na tym m.in. polega jego osobność, że słowo »spełnienie« ma dlań – jak się zdaje – nieco inny sens niż dla większości publicystów”. M. Fik: *Portret inteligenta*. W: Eadem: *Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po październiku 1956*. Warszawa 1997, s. 128, 128–129.

Dobosz nawiązał oczywiście do Flaszena, jako że sprawnie poruszał się po wszelkich meandrach życia intelektualnego (a przynajmniej takie zamierzał sprawiać wrażenie) i w kontekście tegoż odwołania stwierdził: „Oczywiście dopóki nie ma ścisłej definicji, pojęcie może być dowolnie rozciągane”¹⁴⁹. Kto, gdzie i jak miałby sformułować ową definicję ani co miałyby ona zawierać – czytelnik felietonu się nie dowiadywał, aczkolwiek mógł przeczytać o pochwalę eseju (za to, że nie wiedzie do szaleństwa), o tym, że pisali już o nim Borejsza i Breza, a obecnie przetłumaczono na polski wielu eseistów brytyjskich, z lektury ich pism płynie zaś nauka o sceptycyzmie „jako cesze uprawnionej” (?) gatunku oraz o „pisanu dla kobiet” jako warunku (?) powstania eseju...¹⁵⁰

Co powstało z parodiowania parodii? Marny żart albo próba uwydatnienia właściwości tekstu. Błyskotliwy, a pośpieszny felieton Dobosza jeśli informował o czymkolwiek, to z pewnością o bezradności komentatorów życia literackiego wobec jego znamiennej cechy, jaką stała się swoista moda na esej, a raczej – na mówienie o eseju i tropienie go wśród wypowiedzi rodzimych autorów, przy czym znajomość wzorców – francuskiego i angielskiego – w konfrontacji z nowymi „esejami” wywoływała często wśród tychże komentatorów dysonans poznawczy. Sugerował ponadto, podobnie jak teksty Błońskiego i Flaszena, potrzebę uporządkowania chaosu pojęciowego i terminologicznego. Żaden z wymienionych autorów nie aspirował do roli sumiennego badacza teoretyka. Utyskiwania na braki polskiego życia intelektualnego szły w ich komentarzach w parze z nieustającym sugerowaniem czytelnikowi, że oni właśnie świetnie się orientują w rzeczowej eseistyce, ale nie mają o niej najlepszego zdania, bo trąci ona hochsztaplerstwem warsztatowym i merytorycznym. Ani przyjęta forma wypowiedzi, ani miejsca publikacji nie sprzyjały precyzyjnej analizie zjawiska „mody na esej”, a tylko ona mogła pomóc w zrozumieniu, że oto występuje tu spłot paru kwestii: poszerzenia horyzontu czytelniczego o szereg obcych tekstów, oznaczonych przez ich autorów lub wydawców serii jako eseje; braku rzetelnej refleksji teoretycznej na temat autonomii (bądź jej braku) genologicznej eseju; chęci naśladowania tego, co modne i, być może, łatwe, przez wielu adeptów literatury – wraz z konsekwencjami

¹⁴⁹ A. Dobosz: *Informacje o eseju*. „Nowa Kultura” 1958, nr 18, s. 11.

¹⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 9, 11.

tęgo stanu rzeczy; niefrasobliwości uczestników życia literackiego, którzy bezkrytycznie posługiwali się słowem „esej”, rzeczywiście tworząc z jego desygnatów istny worek, wypełniony wszystkim: książkami naukowców, parergami filozofów, artykułami autorów „Spectatora”, polskimi esejami przedwojennego Stempowskiego i powojennego Wyki, urywkami i brulionami prozatorskimi lepszych i gorszych pisarzy oraz dziennikarzy... (po raz kolejny zwrócę tu uwagę na wyraźną analogię między współczesnym, „potocznym” stanem świadomości językowej i literackiej, dotyczącej eseju, a tym z drugiej połowy lat 50.).

Ponieważ żaden z wymienionych obszarów polskiego „esejznawstwa” nie doczekał się jeszcze naukowego opracowania, krytycy i komentatorzy wzmagali głównie szum informacyjny. Co ciekawe, starsi autorzy – w tym „zawodowi” filozofowie i jedynie przygodni teoretycy eseju – Tatarkiewicz i Kotarbiński podobnych kłopotów ani nie odczuwali, ani nie sprawiali swoim czytelnikom. Wynikało to z faktu, że zarówno Wyka w 1947, jak i Tatarkiewicz w 1955, a Kotarbiński w 1959 roku **wypowiadali się o konkretnych przedmiotach, o tekstach**. Dzięki temu jasno ustalali paradygmat gatunku. Odzwierciedlające się w stylu różnice ich temperamentów wyznaczały jedynie różne modele budowania wypowiedzi metaeseistycznej: albo analityczno-strukturalny, albo opisowo-metaforyczny. Każdy z tych modeli zyskał w następnych latach kontynuatorów, którzy wydatnie rozwinęli wiedzę o eseju jako formie, o utworach eseistycznych i eseistach. Licznych naśladowców zyskał również ów trzeci model – reprezentowany wymownie przez Dobosza i Flaszana – katalogujący właściwości życia literackiego i poddające je subiektywnej ocenie.

Wspomniałam wcześniej, że każda kolejna dekada powojenna owocowała znaczącymi opracowaniami interesującego nas tutaj zagadnienia. Teksty pochodzące z lat 50. zaprezentowałam dość szczegółowo po to, by zaznaczyć, że – oczywiście porządkując w rozmaitym stopniu stan wiedzy o eseju – inicjowały one jednocześnie co najmniej trzy różne sposoby formułowania wypowiedzi o eseju, o tym, jak się go pojmuje i jak ocenia się utwory za eseje uznawane.

W kolejnych dziesięcioleciach powstawały następne krytyczne i naukowe esejoznawcze rozprawy. Ranga niektórych z nich pozostaje bezdyskusyjna po dzień dzisiejszy i z tego właśnie względu posłużą za

materiał badawczy w dalszej części niniejszej pracy. Do takich „kanonicznych” wręcz opracowań zaliczyć trzeba dwa opublikowane w 1965 roku. Pierwszy z nich to wszechstronna *Próba teorii eseju literackiego* Wojciecha Głowali. Autor zadbał w niej, przede wszystkim, o doprecyzowanie przedmiotu badań i jednoznacznie napisał, że:

[...] przedmiotem pracy będzie klasa przedmiotów zwana esejami literackimi. Poza zasięgiem jej pozostaną utwory będące także tymi esejami, lecz nie oznaczone tą nazwą; można będzie wskazać je dopiero po znalezieniu istoty tego gatunku¹⁵¹.

Istotę ową nazwał, a także scharakteryzował właściwy esejowi sposób prowadzenia wykładu myśli i tak opisany model gatunkowy umieścił w obrębie literatury stosowanej. Rozprawa Głowali porządkowała narastający od wielu lat w Polsce chaos wokół eseju.

Równolegle z nią ukazało się jednak, skądinąd cenne, obszerne hasło *Esej* w „Materiałach do *Słownika rodzajów literackich*”, w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”. Jego autor Witold Ostrowski zatroszczył się o zapoznanie polskiej opinii czytelniczej z kilkoma angielskimi propozycjami klasyfikacyjnymi, w tym z klasyfikacją J.T. Shipleya, do której odwoływał się na emigracji Józef Bujnowski; powtórzył kilka uwag o historii eseju, na pierwszy plan wysuwając tradycję angielską, sięgającą *Esejów* Bacona, oraz poczynił odniesienia do literatury polskiej. W tym ostatnim punkcie zachował się odwrotnie niż Głowala. Uznawszy, że w polskiej tradycji brak precyzyjnego stanowiska wobec eseju, lecz wyczuwa się tendencję do określania tym mianem utworów „o charakterze swobodnej wypowiedzi refleksyjno-nastrojowej o wybitnych indywidualnych wartościach stylistycznych”¹⁵², nie zawahał się zaryzykować wpisania w obręb „szerokiego pojęcia rodzaju” dzieł typu *Dworzanina* Łukasza Górnickiego (1566), *Kazań sejmowych* Piotra Skargi (1597), oświeceniowej publicystyki Hugona Kołłątaja i Stanisława Staszica, a nawet (wcześniejszego) *Żywota*

¹⁵¹ W. Głowala: *Próba teorii eseju literackiego*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Warszawa 1983, s. 478. Pierwodruk rozprawy został opublikowany w: „Acta Universitatis Wratislaviensis” Nr 40. Prace Literackie VII. Wrocław 1965.

¹⁵² W. Ostrowski: *Esej*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1965, z. 2, s. 138.

człowieka pocziwego Mikołaja Reja (1568). Uwydatniła się tym samym tendencja do zaliczania w poczet eseistyki wszelkich właściwie autorskich wypowiedzi pod warunkiem, że będą one ponadprzeciętne intelektualnie i/lub oryginalne stylistycznie.

Połowa lat 60. dzięki pracom Głowali i Ostrowskiego zaowocowała istotnym poszerzeniem dotyczącego eseistyki horyzontu poznawczego. Choć propozycja Ostrowskiego czyniła znów pewien zamęt w myśleniu o polskiej eseistyce, to i ona skłaniała, *de facto*, do zastanawiania się nad istotą gatunku. Podkreślmy i to, że ukazały się one niemal w tym samym czasie co *Literatura polska na Obczyźnie* z opracowaniami Józefa Bujnowskiego. Był to więc czas bez wątpienia dobry dla rozwoju nauki o polskim eseju oraz polskiej nauki o eseju w ogóle. Szkoda tylko, że nie mogły iść z tym w parze dokonania artystyczne i ustalenia badawcze emigrantów i obywateli PRL.

Siódmą dekadę otwierało dla polskiej eseistyki wydanie przez krakowski „Znak” *Pism* Bolesława Micińskiego, do których przedmowę napisał, wówczas już dojrzały krytyk i badacz literatury, Jan Błoński. Przez pryzmat esejów, recenzji i listów przybliżał czytelnikom sylwetkę intelektualną pisarza-filozofa. W ślad za Micińskim formułował też kilka trafnych uwag o specyfice gatunku, które przybierały formę niemal aforyzmów, jak ten:

Lecz esej był nie tylko przewrotną i zamaskowaną spowiedzią, która czyniła zeń dzieło sztuki. Był także paradoksalnym ocaleniem filozofii¹⁵³.

Lektura pism autora *Portretu Kanta* pozwalała zrozumieć i autonomię, i elitarność eseju literackiego, o którym Błoński już nie mówił, jak kilkanaście lat wcześniej, że to worek. Tenże sam Miciński, a dokładniej rzecz ujmując – jego przedwojenne *Podróże do piekieł*, zainspirowały Krzysztofa Dybciaka do napisania obszernej rozprawy *Inwazja eseju*¹⁵⁴, w której podjął próbę zdefiniowania gatunku, określenia jego właściwości na podstawie analiz tekstów uznanych przezeń za „klasyczne nowoczesne

¹⁵³ J. Błoński: *Przedmowa*. W: B. Miciński: *Pisma...*, s. 11.

¹⁵⁴ Zob. K. Dybciak: *Inwazja eseju*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 113–150.

eseje”¹⁵⁵. Co ciekawe, we wszechstronnym studium Dybciaka z 1977 roku znalazło się zdanie, że nadal esej „to najbardziej elitarny i najrzadziej uprawiany z ważnych gatunków nowoczesnej literatury”¹⁵⁶. Znaleźć tam można było również niemal nieobecną w dotychczasowych opracowaniach gatunku tezę, że „to esej jest jednym z najkunsztowniejszych i **najbardziej ustrukturuwionych** [podkr. – M.K.] typów prozy”¹⁵⁷. Nietrudno zauważyć, że uwagi te zdecydowanie różniły się od pośpiesznie wypowiedzianych diagnoz o powszechnym opanowywaniu życia literackiego przez esej, a eseju przez każdego piszącego. Wnikliwa wreszcie analiza utworów eseistycznych Bolesława Micińskiego pozwalała otworzyć nową perspektywę w polskiej refleksji nad esejem.

Pomiędzy *Przedmową* Błońskiego do *Pism* Micińskiego a rozprawą Dybciaka usytuowały się „okołeseistyczne” wypowiedzi kilkorga polskich badaczy o eseju oraz przysposobiony polskiemu czytelnikowi przez Stanisława Błautę *Esej o eseju* Waltera Hilsbechera¹⁵⁸. Spośród wspomnianych badaczy polskich Irena Sikora (przypomnę tutaj uwagę ze s. 17) zajęła się zagadnieniem źródeł eseju, których odważnie poszukiwała wśród pism starożytnych, nie tylko ze względu na niezaprzeczalne wpływy literatury antycznej na gust i światopogląd Michela de Montaigne. W jej ujęciu esej sprowadzony został do techniki dowodzenia znanej i doskonalonej przez mistrzów retoryki¹⁵⁹.

Następna z piszących Ewa Bieńkowska opublikowała właściwie coś na kształt metaeseju. W swej *Sztuce eseju* podjęła bowiem problemy nazwy,

¹⁵⁵ Por. ibidem 138.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 115.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ *Esej o eseju* ukazał się w PIW-owskim wyborze esejów Hilsbechera. Zob. W. Hilsbecher: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. Lichańskiego. Przeł. S. Błaut. Warszawa 1972, s. 127–136.

Znalazły się w nim zarówno tak piękne objaśnienia, jak to: „Absolut to nieustanna pokusa eseisty. Wyrzekając się jej tylko w połowie, nadaje on swojemu językowi blask i smutek upadłych aniołów” (ibidem, s. 133), ale również stanowcze stwierdzenia typu: „Felietonista chce się bawić, eseista chce wiedzieć [...] rozprawa naukowa nie jest esejem” (ibidem, s. 132), pozwalające rozwiązać szereg wątpliwości co do odrębności i swoistości gatunku.

¹⁵⁹ Zob. I. Sikora: *U źródeł eseju*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 3, s. 93–103.

konstrukcji i pochodzenia – jako zdominowanych przez prowizoryczność, a przez to tak bliskich ludzkiej kondycji. Napisała więc własną interpretację eseju jako zjawiska kulturowego. Duży nacisk położyła również na ekspansywność eseju i jego aktywne przenikanie w struktury powieściowe, uzasadniając swą tezę odwołaniem do *Doktora Faustusa* Tomasa Manna¹⁶⁰.

Zagadnienie eseizacji prozy powieściowej rozwinął też kolejny badacz Józef Heistein, opracowujący w „Materiałach do Słownika rodzajów literackich” hasło *Powieść eseistyczna*¹⁶¹. Bazując na niemieckiej, francuskiej, angielskiej, włoskiej i rosyjskiej literaturze przedmiotu, sugerował, że przy obserwowalnym rozszerzaniu zakresu znaczeniowego słowa „esej”, „niemal w każdej współczesnej powieści można znaleźć elementy »eseistyczne«”¹⁶². Dopełnieniem refleksji o ekspansywności eseju stał się opublikowany w tym samym, co wypowiedzi Bieńkowskiej i Heisteina, 1979 roku artykuł Egona Naganowskiego w „Tekstach”, będący skróconym fragmentem jednego z rozdziałów jego książki o dziele Roberta Musila, a zatytułowany znacząco: *Powieść jako esej, esej jako powieść*. Pod wpływem lektury *Człowieka bez właściwości* autor formułował następującą, uogólniającą zjawisko eseizacji, konstatację:

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że w naszym stuleciu nastąpiła **uderzająca inwazja eseju do prozy narracyjnej** [podkr. M.K.]. Wprawdzie już dawniej wplatane w fabułę powieściowych utworów mniej lub bardziej rozwiniętych rozmyślań i uczonych wywodów było stosowane przez najwybitniejszych pisarzy, by przypomnieć długie rozważania na temat *argot* i architektury w *Nędznikach* Wiktora Hugo, historiozoficzne rozprawy w *Wojnie i pokoju* Tolstoja itd. Ale dopiero w XX-wiecznej prozie esej stał się zachłanny, zagarnął całe obszary przedtem zajmowane przez epicką fikcję, niejednokrotnie wyraźnie ją zdominował. I to nawet w niezbyt refleksyjnie nastawionej powieści polskiej¹⁶³.

¹⁶⁰ Zob. E. Bieńkowska: *Sztuka eseju*. „Znak” 1976, nr 1, s. 101–107.

¹⁶¹ Zob. J. Heistein: *Powieść eseistyczna*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1976, z. 2, s. 99–101.

¹⁶² Ibidem, s. 101.

¹⁶³ E. Naganowski: *Powieść jako esej, esej jako powieść*. „Teksty” 1976, nr 4–5, s. 81–82.

Trop wskazany przez Naganowskiego miał być wielokrotnie podejmowany przez badaczy w następnych latach.

Zamykający ósmą dekadę rok 1980 przyniósł jeszcze dwa ważne odnotowania wystąpienia z zakresu teorii eseju. W pierwszym z nich, *Eseju i światopoglądzie* Cezarego Rowińskiego, powtórzona znów została opinia o powszechnym już wtedy zjawisku eseizacji prozy fabularnej („Stało się dziś banalnym stwierdzenie, że esej wtargnął w obręb powieści, opowiadania nowoczesnego [...]”¹⁶⁴). Autor podniósł też kwestię dewaluacji pojęcia, nadużywanego bezprawnie przez „dyletanckie dziennikarstwo”, a przecież, w jego mniemaniu, esej to przemyślana, dopracowana artystycznie i erudycyjna forma literacka. Rowiński nie miał wątpliwości, że esej jest gatunkiem o utrwalonej tradycji (którą krótko przypominał) i rozpoznawalnej strukturze. Zwracał też uwagę na rangę autorskiego podmiotu – sceptycznie nastawionego do poznawanego świata. Zdroworozsądkowy, przystępnie i obrazowo napisany („Dobry esej przypomina górę lodową, której niewielka część wystaje ponad wody oceanu, a olbrzymia masa specjalistycznej wiedzy i długotrwałych refleksji ukryta jest pod powierzchnią”¹⁶⁵) tekst Rowińskiego niósł uporządkowanie wiedzy o eseju i niwelował rozbieżności poglądów.

Równie porządkujący cel przyświecał Sławomirowi Orlickiemu. W adresowanej do węższego, bardziej z racji miejsca publikacji wyspecjalizowanego, grona odbiorców rozprawie zajął się badacz zakresem nazwy gatunkowej oraz propozycjami typologizującymi – nie zawsze zadowalającymi z powodu braku jednorodnych kryteriów. W konkluzji wywodu napisał:

Jednak nawet „ułamna” typologia spełnia swoje zadanie. Pozwala mianowicie na potwierdzenie istnienia pewnej nadrzędnej, wyraźnie skryształizowanej **struktury gatunkowej** [podkr. – M.K.], a także na uzupełnienie schematu gatunkowego nowymi wyznacznikami¹⁶⁶.

¹⁶⁴ C. Rowiński: *Esej i światopogląd*. „Literatura” 1980, nr 427, s. 4.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ S. Orlicki: *Próba typologii eseju na tle rozważań o zakresie nazwy genologicznej i strukturze gatunku*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”. Seria I, z. 35. Łódź 1980, s. 152.

Nie było tu mowy o wahaniach co do statusu eseju. Orlicki rozstrzygał, że esej to gatunek literacki o rozpoznawalnej strukturze, aczkolwiek pojawiający się w szeregu odmian gatunkowych¹⁶⁷. Posiłkował się przy tym dość bogatą światową literaturą przedmiotu. Do jego studium, podobnie jak do istotnych przywoływanych wcześniej rozpraw – z tymi autorstwa Głowali i Dybciaka na czele – będę jeszcze wracać w rozważaniach teoretycznych w następnej części niniejszej pracy.

Kilkanaście odnotowanych tu tekstów dotyczących wielostronnie ujmowanego eseju dowodzi, że – istotnie – dotycząca go badawcza refleksja rozwijała się w kolejnych powojennych dekadach równomiernie. Obserwowana zaś z perspektywy czasowej – daje dość wszechstronny obraz obecności eseju w krajowej powojennej świadomości literackiej. Spotykały się w niej (podobnie jak dziś) rozmaite ujęcia tematu: od swobodnego, niefrasobliwego i pełnego nieścisłości – po precyzyjne, dążące do naukowo weryfikowalnego obiektywizmu; rozmaite traktowania przedmiotu opisu: od uznawania eseju za odrębny, dość trudny gatunek – po opinie, że to margines twórczości albo wprawka pisarska; rozmaite wreszcie problemy szczegółowe: badania pochodzenia, struktury gatunku, usytuowania genologicznego, nazwy, ewentualnych odmian, propozycji typologicznych. Wszystkie te ustalenia czynione były – w przeważającej mierze – w oparciu o klasyczne pisma Montaigne’a, Bacona, Hume’a i innych dawnych, obcojęzycznych klasyków eseju oraz, z polskich autorów, o teksty Bolesława Micińskiego, szkice literackie autorów krajowych i, bardzo wybiórczo traktowane, niektóre eseje emigrantów, głównie przedwojennego Stempowskiego. Mimo niepełnej wiedzy, a i niemożności mówienia o znanych nieoficjalnie utworach polska nauka o eseju dobrze przygotowała się do recepcji na nowo odczytywanej literatury polskiej – już po unieważnieniu trwania w diasporze.

¹⁶⁷ Por. *ibidem*, s. 146–148.

Droga ku scaleniu i dekadzie eseistyki

Wróćmy raz jeszcze do schyłku lat 70. Gęstniejąca atmosfera społeczna tamtych lat i nierozłącznie z nią związane naciski cenzorskie nie sprzyjały swobodnemu snuciu refleksji eseistycznych. Uczestnicy życia literackiego albo doskonalili się w sztuce mimikry, co często skutkowało „wygaszaniem” emocji i zaangażowania (o czym pisał cytowany w poprzednim rozdziale Chwin), albo odkładali pisanie literatury na plan dalszy, by brać udział w realnych wydarzeniach, przerastających – wydawało się – literaturę. O **przełomie dekad**, który zapoczątkował długo trwający rozkład ustroju politycznego, **jako o czasie, w którym dokonywała się zmiana epok literackich**, tak pisał Tadeusz Bujnicki:

Pisać o publikacjach 1979 roku z końcem roku 1980 jest niesłychanie trudno. **Wstrząs sierpniowy** zmienił nie tylko perspektywę społeczno-polityczną, lecz **także przekształcił widzenie spraw literackich** [podkr. – M.K.]. Nałożyła się na nie nowa siatka wartości, zniwelowały się skutki sposobów myślenia uformowanego przez lata. Inaczej zarysował się światopogląd literatury i innego sensu nabrały kryteria estetyczne¹.

Skonstatowawszy ubóstwo w krajowej produkcji eseistycznej, wypowiedział Bujnicki – z dzisiejszej perspektywy oczywisty, a na owe czasy rewolucyjny – sąd, z którego wynikał właściwie **postulat niezbędnego**

¹ T. Bujnicki: *Esej. Szkic. Krytyka literacka. Felieton*. W: „Rocznik Literacki” 1979. Warszawa 1983, s. 224.

zakończenia literackiej diaspory, bez którego, szczególnie o eseistyce, nikt nie będzie miał pojęcia:

Dwa obiegi tekstów: „oficjalny” i „nieoficjalny” dodatkowo skomplikowały sytuację, tworząc nienormalne relacje między autorami i czytelnikami. Ta sytuacja musiała dodatkowo obciążyć środowisko literackie, sprzyjać animozjom i urazom. Stąd, aby właściwie przedstawić obraz ówczesnej eseistyki i felietonistyki oraz ich miejsce w obrębie całego piśmiennictwa, trzeba by raz jeszcze sięgnąć po teksty, uzupełnić je o twórczość „nieoficjalną”, rozpoznać strefy zakazów i uwzględnić książki, które z różnych względów nie opuściły wydawnictw².

Uderzające w opinii badacza jest połączenie przenikliwej opinii o życiu literackim z wciąż podówczas niezbędnym, enigmatycznym, niemal ezo-powym stylem: pisał to, o czym wszyscy zainteresowani wiedzieli, ale nie wolno było jeszcze otwarcie nazywać rzeczy po imieniu.

Lata 80. w Polsce były wzmoczone „okresem przenikania”³ obu żywiołów literackich: emigracyjnego i krajowego. Dzięki przemycaniu książek i czasopism zza granicy, działalności drugoobiegowych wydawnictw w kraju do coraz większej liczby osób docierały nieistniejące wcześniej nazwiska, tytuły i teksty. Trzeba, dla porządku, podkreślić, że proces ów sukcesywnie narastał od lat, a zdarzenia z roku 1980, tj. literacka Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza oraz solidarnościowa rewolucja, stały się jego silnym katalizatorem. W pierwszym przypadku – zrazu poetycka, potem dopiero eseistyczna twórczość Miłosza, funkcjonującego przez lata oficjalnie najwyżej jako „autor *Trzech zim*”, trafiała do krajowych czytelników, poczynając od uczestników kościelnych wieczornic poetyckich, poprzez uczniów wszystkich poziomów szkół, poznających „nowego” poetę zgodnie z zaleceniami kuratoriów, a kończąc na klientach księgarń, wyczekujących na wydawane najpierw przez „Znak” i Państwowy Instytut Wydawniczy, a potem przez „Czytelnika” i Wydawnictwo Literackie (a więc jak najbardziej oficjalne oficyny) poezje⁴. Pisał w „Tygodniku Solidarność” Krzysztof Dybciak:

² Ibidem.

³ Por. uwagi dotyczące artykułu W. Beresia w podróźdz. *Emigracja*.

⁴ Tom *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* „Znak” wydał w 1979 roku, czyli pięć lat po wydaniu w Paryżu, nakładem Instytutu Literackiego (wznowienie w 1980); *Wybór wier-*

Od wielu miesięcy następuje przewartościowanie życia duchowego polskiego społeczeństwa. [...] Poza wąskim kręgiem badaczy literatury i pisarzy mało kto wiedział coś o nim [Miłoszu – M.K.], a o czytaniu jego książek normalny obywatel PRL mógł tylko marzyć. Przypuszczam, że w połowie lat siedemdziesiątych znajomością przynajmniej jednej książki Miłosza mogło pochwalić się nie więcej niż tysiąc ludzi. [...] Dlatego 9 października ubiegłego roku był dniem jednego z najbardziej szokujących wydarzeń kulturalnych w dziejach PRL⁵.

Miłoszowi można było już (a nawet – trzeba było) poświęcać konferencje naukowe, wśród których na szczególne przypomnienie i uwagę zasługuje pierwsza, zorganizowana w roku 1980 przez Instytut Badań Literackich PAN⁶. Wydawane są specjalne, monograficzne numery pism literackich⁷. Wydawnictwo Literackie drukuje także, przeprowadzone przez Aleksandra Fiuta w Paryżu w roku 1979, rozmowy z poetą⁸. Zdecydowanie wolniej zaczyna powracać do krajowego czytelnika eseistyczna twórczość Noblisty, co nie oznacza, że nie dociera ona (i jej opisy badawcze) wcale.

Pod koniec 1980 roku „Tygodnik Powszechny” przedrukowuje komentarz poety do okupacyjnej antologii poetyckiej *Pieśń niepodległa*, wydanej w 1942 roku w Warszawie, zatytułowany *O poezji polskiej czasu wojny*⁹.

szy, zawierający *Traktat poetycki* i *Traktat moralny*, ukazał się nakładem PIW-u w grudniu 1980; *Poezje* drukuje „Czytelnik” w 1981 (II wyd.: 1982 i dodruk: 25 001–50 320 egz. w 1983); dwutomowe wydanie *Wierszy*, od razu w nakładzie 50 000 + 320 egz., za sprawą Wydawnictwa Literackiego ukazało się w roku 1984.

⁵ K. Dybciak: *Tajemnicą Polski jest pamięć Polaków*. „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 10, s. 9.

⁶ O konferencji zorganizowanej przez IBL w Pałacu Staszica w Warszawie w dniach 15–16 grudnia 1980 roku zob. M. Fik: *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. Londyn 1989, s. 691.

⁷ Np. w marcu 1981 roku ukazuje się w Krakowie pierwszy numer nowego miesięcznika literackiego „Pismo” w całości poświęcony Cz. Miłoszowi.

⁸ Zob. A. Fiut: *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1981.

⁹ Zob. Cz. Miłosz: *O poezji polskiej czasu wojny*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 50 [prwdr. 1942]. Reprezentatywny zbiór wojennej eseistyki Miłosza ukazał się nakładem Wydawnictwa Literackiego i ze wstępem Jana Błońskiego wiele lat później – zob. Cz. Miłosz: *Legends nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-esaje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*. Kraków 1996.

Lukę w prezentowaniu krajowemu czytelnikowi eseistyki twórcy *Rodzinnej Europy* postanawia wypełnić też „Życie Literackie”, decydując się na druk *Niemoralności sztuki*¹⁰. Dzieje się to w czerwcu 1981 roku, kiedy poeta, po wielu latach emigracji, po raz pierwszy przyjeżdża do Polski, by spotykać się z czytelnikami, innymi poetami i wydawcami¹¹. Tym, którzy nie zetknęli się z nim bezpośrednio, pozostał wywiad przeprowadzony przez Tadeusza Mazowieckiego i Krzysztofa Wyszowskiego, opublikowany w „Tygodniku Solidarność”¹², oraz bogata lektura podwójnego numeru „Tekstów”, w którym przedrukowano materiały z IBL-owskiej konferencji z roku poprzedniego¹³. Autorzy wystąpień pisali głównie o Miłoszu-poezie, choć zdarzały się i wyjątki prezentujące osiągnięcia Miłosza-eseisty. Zaliczyć do owych wyjątków można było szkic dotyczący historiozofii Miłosza. W celu jej zrekonstruowania Tomasz Burek sięgał także do *Kontynentów* i *Rodzinnej Europy*¹⁴. Szczególnie wyodrębniał się jednak tekst Andrzeja Wernera, w całości poświęcony eseistycznym książkom poety. Podjął w nim badacz kwestię zróżnicowania i otwartości genologicznej m.in. *Kontynentów*, *Prywatnych obowiązków*, *Ogródu*

¹⁰ Zob. Cz. Miłosz: *Niemoralność sztuki*. „Życie Literackie” 1981, nr 24, s. 3. „Szkic drukujemy z niewielkimi skrótami za tomem esejów *Ogród nauk*, Paryż 1979” – informowano w notce redakcyjnej.

¹¹ Zob. M. Fik: *Kultura polska...*, s. 723, 724, 726 (zapisy dotyczące dni 5–19 czerwca 1981). „Tygodnik Solidarność” opublikował w numerach 12. i 13., z 19 i 26 czerwca krótkie przemówienia Miłosza do członków Solidarności w Lublinie i Stoczni Gdańskiej. W pierwszym z nich czytamy:

„Wiek XX to jest wiek, który wynalazł sposób, jak wypaczać najprostsze słowa, jak nadawać słowom sens odwrotny od tego, który jest im właściwy.

Państwo monopolizujące władzę nad słowami jest fenomenem XX wieku. To, co się stało w Polsce, to stało się nadanie z powrotem zwyczajnego, ludzkiego sensu słowom. [...]

Lech Wałęsa mówił o roli mojej poezji. Ja osobiście uważam się za człowieka, który jest zobowiązany Lechowi Wałęsie i robotnikom polskim”. *Miłosz do członków „Solidarności”*. „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 12, s. 2.

¹² Zob. *Wielka nadzieja. Rozmowa przeprowadzona przez T. Mazowieckiego i K. Wyszowskiego z przebywającym w Polsce Miłoszem*. „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 11, s. 4. Na tej samej stronie zamieszczono też krótką informację o spotkaniu Miłosza z redakcją „NOW-ej” 7 czerwca w mieszkaniu Elżbiety i Pawła Bąkowskich.

¹³ Pominięte zostały referaty K. Dybciaka, S. Treugutta i R. Zimanda.

¹⁴ Zob. T. Burek: *Dialog wolności i konieczności albo historyczne wtajemniczenie*. „Teksty” 1981, nr 4 –5, s. 93–114.

nauk – zbiorów publikowanych na emigracji, a wciąż nieobecnych w krajowym, oficjalnym obiegu. Sygnalizując dość skomplikowany problem, Werner pisał:

Być może na takim właśnie materii pomieszaniu polega esej – ale cóż to właściwie znaczy? Niemniej, mimo całej różnorodności form i przedmiotów refleksji, książki Miłosza nie stają się nigdy luźnym zbiorem myśli, odczuć i wyobrażeń związanych z sobą jedynie wysiłkiem intrologatora. Nie potrzebują też gwarancji swego zespolenia przez odwołanie do autorskiej osobowości [...]. Stoją wręcz na antypodach eseistyki impresyjnej, prowadzą myśl drogą nieprostą, trudną nieraz do wysłedzenia, czasem wręcz umyślnie kamuflowaną, zmierzając jednak do celu¹⁵.

Tak oto międzynarodowe uznanie dla Czesława Miłosza przyczyniło się do zmiany w obrębie komunikacji literackiej w kraju – nadal oficjalnie odizolowanym od „imperialistycznego świata”. Był to zatem pierwszy z ważnych czynników powodujących naruszenie bariery między literaturą krajową i emigracyjną, o której powrót do powszechnej świadomości czytelniczej upominali się publicznie znawcy zagadnienia¹⁶.

¹⁵ A. Werner: *Świadomość kryzysu a kryzys świadomości. (O esejach Czesława Miłosza)*. „Teksty” 1981, nr 4–5, s. 296.

¹⁶ Pisał o tym Dybciak: „Powrót twórczości Miłosza do kraju wskazał jeszcze jedno bolesne miejsce – nieobecność literatury emigracyjnej, ogromnego zjawiska kulturalnego, trwającego ponad 40 lat, a współtworzonego przez kilkuset autorów. To tak, jakby w dziedzinie geografii utrzymywać w tajemnicy istnienie Azji i Afryki”. K. Dybciak: *Tajemnicą Polski...*, s. 9.

Wojciech Karpiński natomiast postulował: „Jednym z podstawowych żądań, wysuniętych przez robotników Wybrzeża i popartych przez całe społeczeństwo latem 1980, było rozszerzenie swobód w kulturze. Bez swobody myśli trudno mówić o trwałości odnowy w gospodarce i polityce. Społeczna szkodliwość działania cenzury stała się w sierpniu zeszłego roku widoczna dla wszystkich. [...] W większych bibliotekach publicznych oraz w bibliotekach szkół wyższych powinny się znajdować podstawowe informacje o współczesnej literaturze emigracyjnej [podkr. M.K.]: wydana pod redakcją Tymona Terleckiego praca zbiorowa *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, Londyn 1964, oraz Marii Danilewicz-Zielińskiej *Szkice o literaturze emigracyjnej*, 1978. Jeżeli tych pozycji nie ma, należy domagać się ich sprowadzenia”. W. Karpiński: *Wyjście z milczenia*. „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 7, s. 4.

Czynnik drugi, społeczno-polityczny, w bardziej złożony sposób oddziaływał na życie literackie. Po pierwsze zintensyfikowały swą aktywność drugoobiegowe wydawnictwa, co Oskar S. Czarnik nazwał „solidarnościową eksplozją komunikacyjną”, przytaczając jako argument dane bibliograficzne, według których „od końca sierpnia 1980 do 12 XII 1981 ukazywało się około 3200 pozacenzuralnych czasopism. W tym samym okresie opublikowano ponad 2500 książek i broszur nakładem 160 niezależnych wydawców i drukarni”¹⁷. Wprawdzie pisma o charakterze literackim stanowiły kilka procent całej produkcji, a i wśród książek wydawanych w drugim obiegu część zaledwie była literaturą piękną, ale i tak blokada w obrębie polskiej literatury dwudziestowiecznej ulegała stopniowej niwelacji. Z ośrodków emigracyjnych (to – po drugie) przywożone i przysyłane (np. w paczkach z żywnością) były polskie książki i numery pism, w tym paryskiej „Kultury”, „Aneksu” i „Zeszytów Historycznych”, często drukowanych na użytek tego „kanału komunikacyjnego” w wersjach miniaturowych. Krajowe oficyny podziemne, prócz własnej inicjatywy wydawniczej, dokonywały przedruków pism i dzieł emigracyjnych. Coraz więcej zainteresowanych osób w kraju mogło czytać, nic nie szkodziło, że w kiepskiej formie, w małym druku, utwory objęte cenzorskimi zapisami. Takim właśnie sposobem wydrukowano – przedrukowano w Polsce (oczywiście między innymi!) w roku 1981, w formacie 101 × 143 mm, słynny tom „ojca” polskiej eseistyki Jerzego Stempowskiego *Eseje dla Kasandry*, obecny w obiegu emigracyjnym już od 20 lat¹⁸. Przenikanie publikacji emigracyjnych było faktem, ale wciąż odbywało się w sposób nielegalny. Obowiązywały bowiem restrykcyjne zapisy cenzorskie.

Domaganie się respektowania zapisanego w konstytucji PRL, ale nieprzestrzeganego, prawa do wolności słowa stało się jednym z postulatów ruchu społecznego z lata 1980 roku. W dokumentach porozumień strajkowych znajduje się ślad zmagania przedstawicieli coraz bardziej świadomego społeczeństwa z oficjalną władzą o tę wolność. Czytamy tam, m.in.:

¹⁷ O.S. Czarnik: *Institucje wydawnicze w okresie przemian politycznych, ekonomicznych i kulturalnych (1975–1995)*. W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1998, s. 98.

¹⁸ Tom, wydany po raz pierwszy przez Instytut Literacki w Paryżu w 1961 roku, w 1981 przedrukowało krakowskie wydawnictwo drugoobiegowe ABC.

W sprawie punktu trzeciego, który brzmi: „Przestrzegać zagwarantowaną w Konstytucji PRL wolność słowa, druku i publikacji, a tym samym nie represjonować niezależnych wydawnictw oraz udostępnić środki masowego przekazu dla przedstawicieli wszystkich wyznań”, ustalono:

1. Rząd wniesie do Sejmu w terminie trzech miesięcy projekt ustawy o kontroli prasy, publikacji i widowisk, oparty na następujących zasadach. Cenzura powinna chronić interesy państwa. [...] Projekt ustawy obejmowałby również prawo zaskarżania decyzji organów kontroli prasy, publikacji i widowisk do Naczelnego Sądu Administracyjnego.
[...]
2. Działalność radia i telewizji oraz prasy i wydawnictw powinna służyć wyrażaniu różnorodności myśli, poglądów i sądów. Powinna ona podlegać społecznej kontroli¹⁹.

Przytoczone wyimki z protokołu porozumienia gdańskiego z 31 sierpnia 1980 roku pokazują kierunek niełatwego kompromisu. MKS²⁰ domagał się wolności słowa, druku i publikacji i otwarcie występował w obronie bardzo ważnych dla urzeczywistnienia tejże wolności niezależnych wydawnictw. Strona rządowa podpisywała się na razie pod tekstem przystającym na „wyrażanie różnorodnych sądów”, ale i podtrzymującym istnienie cenzury „chroniącej interesy państwa”. Zapowiedziane zostało poszerzenie obszaru wolności. Jego symptomem miał być projekt nowej ustawy o cenzurze. Sprawa się jednak przeciągała.

W lutym 1981 roku (a więc po upływie pięciu, a nie – zapowiadanych trzech miesięcy) na posiedzeniu sejmowym mówił Karol Małcużyński, zwracając się do ówczesnego premiera Wojciecha Jaruzelskiego, wzywającego wtedy do „90 spokojnych dni”²¹:

¹⁹ *Protokół porozumienia zawartego przez Komisję Rządową i Międzyzakładowy Komitet Strajkowy w dniu 31 sierpnia 1980 roku w Stoczni Gdańskiej. W: Dokumenty. Protokoły porozumień Gdańsk, Szczecin, Jastrzębie. Statut NSZZ „Solidarność”. Warszawa 1980, s. 3, 4.*

²⁰ Międzyzakładowy Komitet Strajkowy. Przewodniczącym Prezydium MKS w Gdańsku był Lech Wałęsa, przewodniczącym Komisji Rządowej – wicepremier rządu PRL Mieczysław Jagielski.

²¹ Wojciech Jaruzelski wypowiadał w lutym 1981 roku, gdy obejmował urząd premiera, słowa wielokrotnie później powtarzane: „Zwracam się w tym momencie o trzy

W pańskim – panie premierze – wyważonym bardzo *exposé*, wyliczając pilne ustawy, nad którymi rząd i Sejm będą pracować w ciągu najbliższego pół roku, nie wymienił Pan ustawy o cenzurze, a wymienił ją Pan w innym kontekście, nie precyzując terminu jej sfinalizowania.

Chciałbym zwrócić uwagę Wysokiej Izby i rządu na fakt, że sprawa ustawy o cenzurze jest sprawą pilną. Nie tylko ze względu na uzgodnione terminy, już zresztą przesuwane, ale ze względu na to, że budzi ona ogromne zainteresowanie, wcale nie tylko wśród twórców, wśród pisarzy czy dziennikarzy, ale wśród ich odbiorców, to znaczy w społeczeństwie²².

Władza zrazu nie kwapiła się do szybkiego uregulowania tego niewygodnego dla niej zagadnienia²³, ale w rezultacie udało się osiągnąć pewien kompromis w postaci ustawy o cenzurze dnia 1 października 1981 roku. Na jej mocy nie podlegały kontroli publikacje PAN oraz zatwierdzone przez Ministerstwo Oświaty podręczniki. Co równie istotne, w pozostałych publikacjach należało zaznaczać miejsca cenzorskiej ingerencji. Od jesieni 1981 roku zaczęły się wobec tego pojawiać liczne teksty z charakterystycznymi nawiasami kwadratowymi i szeregiem pauz, a często i ze

pracowite miesiące – 90 spokojnych dni. Czas ten pragniemy wykorzystać dla porządkowania najbardziej elementarnych spraw naszej gospodarki, dla dokonania remanentu »pozytywów« i »negatywów«, podjęcia najpilniejszych problemów socjalnych, nakreślenia i zapoczątkowania realizacji programu stabilizacji gospodarczej kraju oraz dalekosiężnej reformy gospodarczej». Zob. *Oświadczenie Prezesa Rady Ministrów Wojciecha Jaruzelskiego*. W: *Debata sejmowa 11–12 lutego 1981*. Warszawa 1981, s. 25.

²² Przemówienie Karola Małcużyńskiego. W: *Debata sejmowa...*, s. 178.

Z innej strony owo społeczne zainteresowanie problemem cenzury poświadczał m.in. duży, całostronicowy tekst Jolanty Strzeleckiej w „Tygodniku Powszechnym”, w którym autorka wskazywała artykuły określające zakres działania cenzury i opisywała rozbieżności między stroną społeczną i rządową. Zob. J. Strzelecka: *O ustawie o cenzurze*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 8, s. 6.

²³ W cytowanym już *exposé* Jaruzelski mówił ogólnikowo: „Zwracając się do środowiska dziennikarskiego, oczekujemy zrozumienia dla intencji i wysiłku władzy, pomocy w ujawnianiu rzeczywistego zła i jednocześnie aktywnego poparcia dla każdej dobrej, służącej socjalistycznej Polsce sprawy. Wiemy, że proces rozszerzania socjalistycznej demokracji tworzy szereg problemów instytucjonalno-prawnych. Należy do nich m.in. projekt ustawy o cenzurze. Jej społeczne znaczenie i państwowa odpowiedzialność wymaga wielkiej precyzji, którą w dalszej pracy pragniemy wspólnie osiągnąć”. *Oświadczenie Prezesa Rady Ministrów...*, s. 30.

skrupulatnym wyliczeniem odpowiednich artykułów i punktów ustawy, które pozwalały cenzorowi na „amputację” nieprawomyślnego fragmentu tekstu. Wyglądało to mniej więcej tak: „[- - -] [Ustawa z dn. 31 lipca 1981 r. O kontroli publikacji i widowisk art. ... pkt ... (Dz. U. ...)]” i pozwalało unikać bezkarnego manipulowania znaczeniem „wycinanych” tekstów. Autorzy mogli ponadto odwoływać się od decyzji cenzorskich. Ten stan rzeczy nie trwał jednak długo, bo zaledwie dwa i pół miesiąca. Wprowadzenie w Polsce stanu wojennego oznaczało radykalne wzmożenie kontroli wszystkiego i wszystkich. Na mocy *Dekretu o stanie wojennym* usuwano nawet całe teksty, zezwalając czasem tylko na opublikowanie nazwiska autora²⁴. Podobne, zaszyfrowane „białe plamy” pojawiać się miały w czasopiśmie także po zniesieniu stanu wojennego w 1983 roku, przez pozostałą część ósmej dekady²⁵.

Wydawcy książek poprzestawali czasem na oznaczaniu miejsc, z których usunięto fragmenty tekstu jedynie – uniwersalnie – wielokropkiem w nawiasach kwadratowych. Nie sugerowano, tym samym, że opuszczone słowa nie nadawały się do druku ze względów ideologicznych. Tak zdarzyło się np. z pierwszym wydaniem Wykowego *Pamiętnika po kłesce*. W 1984 roku to emocjonalne świadectwo rozmyślań autora w pierwszą

²⁴ Dział Z *problemów najnowszej historii Polski* w ostatnim numerze miesięcznika „Więź” z 1982 roku rozpoczynał się, dla przykładu, następująco:

„[- - -] [Dekret z dn. 12 XII 1981 r. O stanie wojennym, rozdz. II, art. 17, pkt 4 (Dz. U. nr 29 poz. 154)]

Janusz Jasiński [- - -] [Dekret z dn. 12 XII 1981 r. O stanie wojennym, rozdz. II, art. 17, pkt 4 (Dz. U. nr 29 poz. 154)]

Erwin Kruk [- - -] [Dekret z dn. 12 XII 1981 r. O stanie wojennym, rozdz. II, art. 17, pkt 4 (Dz. U. nr 29 poz. 154)]”. „Więź” 1982, nr 11–12, s. 143.

Ukazał się w tym dziele jedynie artykuł Jerzego Holzera *Fragment dziedzictwa: Myśl polityczna PPS*, z licznymi ingerencjami cenzora wewnątrz, oznaczonymi oczywiście: „[- - -] [Ustawa z dn. 31 VII 1981 r. O kontroli publikacji i widowisk, art. 2, pkt 3 (Dz. U. nr 20, poz. 9)]”. Zob. ibidem, s. 150, 152, 153, 154.

²⁵ Wielce wymownym przykładem PRL-owskiej „wolności słowa” niech będą wciąż zredukowane do samego nazwiska autora teksty (nie)opublikowane w październikowej „Więzi” z 1984 roku, a zatem już z okresu po zakończeniu stanu wojennego, np. „Marek Zieliński [- - -] [Ustawa z dn. 31 VII 1981 r. O kontroli publikacji i widowisk art. 2 pkt 1 i 2 (Dz. U. nr 20, poz. 99, zm. Dz. U. 1983 r. nr 44, poz. 204)]” i analogiczny zapis przy nazwisku Jana Turnaua, zob. „Więź” 1984, nr 10, s. 134, 156.

zimę okupacji ukazało się, owszem, wraz z drugim wydaniem esejów *Życie na niby*, ale bez kilku zdań o agresji sowieckiej na Polskę. O tym, że tak się stało, czytelnicy mogli się przekonać dopiero wiele lat po zniesieniu cenzury²⁶.

²⁶ *Pamiętnik po klęsce* składa się z 38 nienumerowanych, oddzielonych w druku gwiazdkami całości. Analizując w 1999 roku historiozoficzne poglądy K. Wyki z czasów wojny (zob. M. Krakowiak: *Katastrofizm – personalizm – realizm. O krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*. Kraków 2001, rozdz. V, VI), dysponowałam, mimo kwerendy w krakowskim Archiwum Kazimierza Wyki, jedynie tekstem wówczas opublikowanym. W częściach: 13, 17, 22, 35 i 37 zawierał on sygnały skrótów, bez podania uzasadnień cenzuralnych – [...]. Opuszczone fragmenty dowodzą jednakowoż pełniejszej oceny sytuacji politycznej przez autora, aniżeli można to było wnosić z lektury pierwszego wydania *Pamiętnika*....

Pominięto z części 13:

„Obydwaj partnerzy chcieliby tego samego, zapanować nad Europą w sposób antyeuropejski, jednowładczy. Ich cele właściwie się wyłączają, a zgoda jest zgodą rabusiów, z których każdy na własną rękę pragnąłby się dostać do pancernego skarbcza i każdy siebie uważa za jego prawnego właściciela. Mury jednak okazują się nadspodziewanie silne i panowie, którzy zaczęli osobno operować, nagle zapłonęli żądzą wypożyczenia sobie narzędzi, wspólnego ostrzenia łomów. Ale gdyby się któryś dobrał do skarbcza, pierwszą czynnością będzie spuszczenie łomu na czaszkę towarzysza wyprawy”. K. Wyka: *Życie na niby*. Kraków 2010, s. 29–30.

Z części 17:

„Plemię wschodnie podebrało część łupu zdobywcy właściwemu. Nie ufało mu i wołało się dla bezpieczeństwa podzielić, ale w poniżeniu pokonanych było zgodne. Pierwsza granica łupów miała pójść wzdłuż Wisły, w poprzek stolicy. Na mostach stolicy miały stanąć posterunki graniczne. Z krzywdą dla dobitności tego wspólnictwa nie została ta linia idealna przeprowadzona”. Ibidem, s. 36.

Z części 22. trzy fragmenty:

„Przymiotnik szlachetny nie godzi się z rzeczownikiem bolszewik czy hitlerowiec; w którym położysz przypadku, zawsze niezgodą krzyknie”.

„Rosja oficjalnie nas nie napadła, stanu wojny nie było, obowiązku pomocy również. Kropka. Czy istnieje w tym niewyrobionym kraju duch publiczny tak silny, by mógł składać dary szlachetności i wyrozumienia w nieszczęściu, wątplię”. [o relacji z Rumunią].

„Litwini swoją przyszłość i posiadanie Wilna budują na hitlerowsko-bolszewickim lodzie. Obaczmy, jaką trwałość ten lód mieć będzie, a z nim Litwa biorąca nareszcie rewanż swojej urazy i zakutego resentymentu”. Ibidem, s. 49.

Z części 35.:

„Trudno o klasyczniejszy przykład tego wyodrębnienia, połączonego z przemilczeniem wszystkich związków kłopotliwych i trudności, jak obecna przyjaźń z Rosją. Histo-

Upływały więc lata 80. w cieniu cenzury, która stawiała się sprawą publiczną, a przy całej swej restrykcyjności – jawną w wyniku nieustannego uwidaczniania śladów jej interwencji. Uczestnicy i obserwatorzy życia literackiego na bieżąco diagnozowali **postępujący proces zmiany epok literackich**, którego jednym z symptomów było systematyczne poszerzanie wolności słowa i ograniczanie roli „nadnadawcy” państwowo-partyjnego, czyli roli instytucjonalnej cenzury państwowej. Tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego rozpoczął obrady, przerwany zresztą 13 grudnia, Kongres Kultury Polskiej. W jego pierwszym dniu, 11 grudnia zabrał głos Andrzej Kijowski, definiując obowiązujący w kraju model komunikacji literackiej jako *stricte* państwowy:

Cokolwiek pisarze PRL mogą powiedzieć o swych sukcesach w minionych trzech i pół dekadach, dotychczasowym odbiorcą ich twórczości było państwo. [...] pisarze tworzyli dla państwa, to jest dla jego urzędników i redaktorów. To ich oczy i uszy nosili w sobie, niby wewnętrzne ekrany i mikrofony. Kto lizus z natury, pisał, aby ich zadowolić, kto ma w sobie ducha przekory i ryzyka, pisał przeciw nim, aby ich przeciążyć i gwałcić. [...] To normalne literackie gry. W PRL odbywały się w zamkniętym obwodzie: pisarz – państwo, z czytelnikiem jako biernym świadkiem, konsumującym, co mu dawano²⁷.

ria obydwu wrogich ustrojów rozpoczyna się 23 sierpnia 1939, przedtem nic nie było, przepraszam, przedtem był Bismarck, który tak samo wiedział i pragnął, że między Niemcami a Rosją nie dojdzie i nie może dojść do żadnej sprzeczności i starcia, nieważne są diametralne różnice ideologiczne, jednym słowem pachnący płatek sielanki, wyrwany z zatrutego kwiatka i teraz, gdy już wyrwany, przybijany co dzień tym samym ćwiekiem antykapitalizmu, antydemokratyzmu, realizmu politycznego etc. obydwu ustrojów”. Ibidem, s. 73–74.

Z części 37.:

„Staliśmy się królikiem doświadczalnym dla dwojga zwycięzców i świat na skórze naszej odczytać winien, jak wyglądać by musiało ich panowanie i zwycięstwo zupełne”. Ibidem, s. 77.

Zgromadzony zestaw cytatów, pousuwanych wcześniej przez cenzurę, z bardzo osobistej, nacechowanej emocjonalnie, acz nie pozbawionej precyzji myślowej, reakcji pisarza na początek wojny i okupacji, zasługuje niewątpliwie na szerszą interpretację w innym miejscu.

²⁷ A. Kijowski: *Literatura i kryzys*. W: Idem: *Rachunek naszych słabości*. Warszawa 2009, s. 111, 112.

Uderza w słowach Kijowskiego konsekwentne stosowanie czasu przeszłego. Mówiąc „ze środka wydarzeń”, traktował rzeczywistość PRL-u jako nieodwracalnie zamkniętą historię. Diagnostował sytuację „stawiania się” nowej kultury literackiej, w której do społecznego, nie państwowego, odbiorcy trafiać będą nowe utwory. Jakże? To wciąż pozostawało sprawą otwartą, jako że „literatura posierpniowa” na razie była uboga i wciąż dopiero rozwiązywała nowy dylemat:

Dziś literatura nie stoi wobec problemu, jak poszerzyć zakres swych swobód, lecz jak tę wolność, którą dziś ma, zrealizować, jak jej użyć. Jak zrealizować, to problem organizacyjno-techniczny; jak jej użyć, to problem twórczy, wobec którego staje każdy pisarz z osobna²⁸.

W świetle wypowiedzi Kijowskiego można utwierdzić się w przekonaniu, że ósma dekada zaiste był czasem swoistym – „rozmazaną” cezurą w obrębie polskiej literatury współczesnej. Dlaczego „rozmazaną”? Pozwalam tu sobie postąpić jak rysownik używający węgla i rozmazujący palcem nakreśloną linię dla uzyskania dodatkowego efektu: głębi, cienia, wieloznaczności... Zważywszy na wewnętrzną dynamikę rozważanego okresu, ścieranie się nowych i starych tendencji, można by – zamiast wymyślać jakieś nieostre określenia – posłużyć się w odniesieniu do niego znaną w literaturoznawstwie kategorią przełomu. Lata 80. były czasem przełomowym dla historii społeczno-politycznej oraz dla literatury. Ich początek i koniec – rok 1980 i 1989 – to bez wątpienia umowne daty graniczne, wzajemnie się dopełniające. Ponieważ w 1989 roku odbyły się obrady Okrągłego Stołu i pierwsze, częściowo wolne wybory, co zapoczątkowało nowy ustrój Rzeczypospolitej, pojawiła się pokusa zestawiania tego roku z 1918 i wskazywania – nade wszystko w życiu literackim – podobieństw obu momentów odzyskiwania niepodległości. Stosunkowo łatwo przychodziło sytuowanie w 1989 roku również cezury historycznoliterackiej²⁹.

²⁸ Ibidem, s. 114.

²⁹ Zob. np. *Koniec lat osiemdziesiątych* [ankieta z udziałem J. Błońskiego, J. Jarzębskiego, M. Wojdyły]. „NaGłos” 1990, nr 1, s. 59–70; J. Kornhauser: *Kilka uwag ogólnych*. W: Idem: *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*. Kraków 1995, s. 7–21; A. Nasiłowska: *Dzicy i barbarzyńscy klasycy*. W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej...*, s. 459–476.

Nie ulega jednak wątpliwości, że wydarzenia 1989 roku były zwieńczeniem wieloletniego procesu i społecznego, i kulturowego, który bynajmniej nie przebiegał jednostajnie i linearnie. Ogromnie ważnym zdarzeniem – szczególnie z perspektywy niniejszych rozważań – było ustawowe zniesienie cenzury 6 czerwca 1990 roku, ale nie doszłoby do niego bez przypominanych wcześniej postulatów, kompromisów i zmagających. Krytycy chcieli widzieć efektowną analogię między dwiema przełomowymi datami polskiej historii dwudziestowiecznej, ale jednocześnie dostrzegali mankamenty owej figury: rok 1989 nie przyniósł właściwie żadnego spektakularnego wydarzenia literackiego. Czyż zatem nie lepiej wskazywać na rok 1980 jako na cezurę literacką? Nieczęsto polscy poeci zyskiwali międzynarodowe uznanie i odbierali laury Komitetu Noblowskiego. Łatwo się na tę datę zgodzić i równie łatwo zgromadzić kontrargumenty, że na realną zmianę kształtu życia literackiego i wolność słowa trzeba było czekać jeszcze dekadę. Tak więc obie te daty mają charakter graniczny, ale są przy tym względem siebie komplementarne i – z tej właśnie przyczyny – nazwałam objęty ich ramą okres „rozmazaną cezurą”.

Przed laty, przy okazji badania innego przełomu, Marian Kisiel pisał, że jest przełom „zjawiskiem świadomościowym i nie redukuje się do zdarzeń poszczególnych” oraz że „przy opisie przełomu literackiego tracą ważność cezury wyznaczone przez zewnątrzliteracki rytm współczesności”³⁰. Zaiście, trudno sprowadzić przełomowość lat 80. do pojedynczych wydarzeń typu Nagroda Nobla dla Miłosza lub finalne zniesienie cenzury. Oba te fakty miały charakter symboliczny i świetnie nadawały się do ustanowienia umownej granicy w historii polskiej literatury powojennej. Problem w tym, że były dwa, a ich skuteczność zależała od wydarzeń zewnątrzliterackich, które przecież życie literackie współtworzą. W celu uwydatnienia specyfiki lat 80. trzeba podkreślić, że fakty te skupiają uwagę na całych sekwencjach zdarzeń, które prowadziły do znielowania powojennej diaspory literackiej. Co najmniej dwutorowe działania na rzecz zniesienia blokad z zakresu wiedzy o tym, co, jak i gdzie zostało napisane, co trafiło do czytelników, a co zablokowano lub zniekształcono – wiodły przez stopniowe upowszechnianie wiadomości o dokonaniach emigran-

³⁰ M. Kisiel: *Przełom 1955–1959 w literaturze polskiej. Tezy*. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. Krasuski. Katowice 1994, s. 86, 87.

tów z jednej strony, a demaskowanie ingerencji cenzorskich i dążenie do wolności wypowiedzi ze strony drugiej.

Nieosobowym i cichym „bohaterem”, a jak się niebawem miało okazać – również beneficjentem tych skomplikowanych procesów była polska eseytyka literacka. Aczkolwiek Miłosz powracał do oficjalnego obiegu literackiego zrazu głównie jako poeta (o czym pisałam wcześniej), to redaktorzy czasopism chętnie przybliżali czytelnikom postaci innych eseistów z emigracji. Wzmacniało to dotychczas głównie nieoficjalny, „drugoobiegowy” proces przenikania żywiołów – krajowego i emigracyjnego. Odnotujmy kilka przykładów z okresu rewolucji solidarnościowej. W październiku 1980 roku na łamach tygodnika „Polityka” rozpoczęto dyskusję o literaturze współczesnej. Sprowokował ją Zbigniew Mentzel, patrzący na oficjalną produkcję krajowych literatów i powtarzający stare w gruncie rzeczy zarzuty o braku polskiej prozy realistycznej³¹. Ripostował Marian Stala, upominający się o faktycznie brakującą część całości polskiej literatury w postaci emigrantów tworzących poza krajem, a wykluczonych cenzorskimi zapisami z krajowego obiegu czytelniczego. Pytał:

Czy trzeba przypominać, że w połowie lat sześćdziesiątych tworzyli poza krajem jednocześnie Czesław Miłosz i Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek, Jerzy Stempowski? A to oznacza pisarzy, bez których nie ma i nie może być mowy o współczesnej poezji, prozie, dramacie i eseju...³²

Nie zapominał też o wymienieniu nazwisk Józefa Wittlina i Stanisława Vincenza. Stala nie był odosobniony w upominaniu się o „drugie skrzydło” naszej literatury. Na ile było to możliwe, redakcje periodyków społeczno-kulturalnych i literackich przypominały o wielkich nieobecnych, wśród których znajdowało się wielu twórców polskiego eseju literackiego.

Powracał więc do świadomości krajowych czytelników ten, którego zwykło się uważać za „ojca” gatunku, szara eminencja wygnańczej lite-

³¹ Tęsknotę za dojrzałą powieścią realistyczną formułowali wcześniej zarówno krytycy szkoły krakowskiej, jak i – później – krytycy nowofalowi. Zob. np. J. Błoński: *Zmiana warty*. Kraków 1961; A. Kijowski: *Arcydzieło nieznane*. Kraków 1964; J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.

³² M. Stala, cyt. za: M. Fik: *Kultura polska...*, s. 675.

ratury – Jerzy Stempowski. Najpierw w „Tygodniku Powszechnym” Wojciech Karpiński, w ramach znamienne zatytułowanego cyklu *Książki nie istniejące*, opublikował szkic *Czytając Stempowskiego*³³, a parę miesięcy później miesięcznik „Dialog” ukazał Stempowskiego jako autora szkiców teatralnych. Trzy krótkie teksty Stempowskiego³⁴ wzbogacone zostały o notę biograficzną twórcy, autorstwa Jerzego Timoszewicza, oraz przedrukowany z paryskiej „Kultury”, pośmiertny portret eseisty, napisany przez innego eseistę – emigranta, Tymona Terleckiego. Zamieszczona tam charakterystyka Niespiesznego Przechodnia stawiała się miejscami opisem doskonałej postawy eseisty. Określiwszy go jako „skrzyżowanie bałagudy z Montaigne’em”³⁵, Terlecki pisał o nim dalej:

Jako listopis i rozmówca był Stempowski zjawiskiem niepowtarzalnym. Współżył w nim polihistor i mędrzec. Jego wiedza wydawała się otchłanią bez dna i morzem bez granic... Ale nie był erudyta dla erudycji. [...] Miał niebywałą zdolność skojarzeń, zdolność perspektywicznego, jakby roentgenowskiego widzenia rzeczywistości³⁶.

Nieobecny przez całe lata, wracał Stempowski do powszechnej świadomości krajowych czytelników jako znawca tradycji i sztuki teatralnej.

W podobnie „zredukowanej” roli docierał do odbiorców Józef Czap-ski – jako ten, który jest malarzem i pisuje głównie o malarstwie, a jeśli wspomina własne losy, to tylko te z czasów przedrewolucyjnej młodości. Ukazała się więc w „Tygodniku Powszechnym” (*notabene* tym samym, w którym na pierwszej stronie widniało zdjęcie króla Szwecji Karola XIV Gustawa, wręczającego Miłoszowi nagrodę Nobla) krótka rozmowa Zbi-

³³ Zob. W. Karpiński: *Czytając Stempowskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 49, s. 5.

³⁴ W 1981 roku w „Dialogu” nr 9 przedrukowano następujące szkice Stempowskiego z roku 1939: *Teatr jako przedmiot masowej konsumpcji* (s. 110–117); *Granice zasięgu teatru współczesnego* (s. 117–120); *Repertuar klasyczny jako czynnik społeczny* (s. 120–123).

Ponownie wydało je, wiele lat później, wraz z innymi esejami i recenzjami teatralnymi w wyborze i opracowaniu J. Timoszewicza, Wydawnictwo Literackie. Zob. J. Stempowski: *Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice*. Kraków 1999.

³⁵ Zob. T. Terlecki: „Pan Jerzy”. „Dialog” 1981, nr 9, s. 128.

³⁶ Ibidem, s. 129.

gniewa Kruszyńskiego z malarzem, który na pytanie o przymusową nieobecność wystawienniczą w kraju odpowiadał:

Proszę pana! Każdy Polak, który na mnie patrzy i myśl o tym, że on będzie kiedyś w Polsce, to jest dla mnie po stokroć ważniejsze niż wszystkie Ameryki i Francje³⁷.

50 numerów później Joanna Pollakówna prezentowała Czapskiego jako kompetentnego krytyka sztuki³⁸. Ta sama autorka opublikowała notę biograficzną artysty, będącą komentarzem do fragmentu jego wspomnień z drugiej dekady XX stulecia, które ukazały się na łamach „Więzi”³⁹.

Przywoływany już wcześniej Wojciech Karpiński, znów w ramach cyklu *Książki nie istniejące*, przypominał, a w wielu przypadkach – informował, o powstałych na emigracji esejach Konstantego Jeleńskiego⁴⁰ oraz Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Pisząc o tym ostatnim, tak charakteryzował jego sztukę:

Gustaw Herling-Grudziński stworzył własną odmianę eseju i osiągnął w tej dziedzinie mistrzostwo. W jego tekstach interesują mnie nie śmiałości polityczne, nie spekulacje intelektualne ani erudycyjne popisy, lecz ukazanie świata przez pryzmat temperamentu, nadanie słowom głębszego brzmienia. A jednocześnie czuję w tekstach Herlinga troskę, aby nie powiedzieć czegoś zbyt osobistego, czegoś, co wymknęłoby się kontroli, co byłoby sprzeniewierzeniem się prawdzie doznań. Został zawarty kiedyś pakt (kogo z kim?): o tym, ale tylko o tym wolno ci pisać. Słowa uwodzą, a ty chcesz być wierny sobie⁴¹.

³⁷ Rozmowa z Józefem Czapskim [rozm. Z. Kruszyński]. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 1, s. 8.

³⁸ Zob. J. Pollakówna: *Józefa Czapskiego pisanie o sztuce*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 50, s. 6. Redakcja pisma konsekwentnie prezentowała szkice Czapskiego o malarstwie także w następnych latach. Zob. np. J. Czapski: *Dotrzeć do malarstwa czystego*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 41.

³⁹ Zob. „Więź” 1981, nr 2: *Wspomnienia Józefa Czapskiego*: J. Pollakówna: *O Józefie Czapskim* (s. 92–94); J. Czapski: *Wspomnienia* (s. 95–105).

⁴⁰ Zob. W. Karpiński: *Szkice Jeleńskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 9, s. 3, 7.

⁴¹ W. Karpiński: *Proza Herlinga-Grudzińskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 29, s. 5.

Trzeba przyznać, że była to trafna charakterystyka, o czym stosunkowo nieliczni czytelnicy mogli się przekonać na razie tylko dzięki pismom przemycanym oraz drukowanym w drugim obiegu. Łatwiej było trafić do obiegu oficjalnego wybranym esejom zanurzonego w kulturze „starego mistrza” eseju – Stanisława Vincenza. Zbiór *Z perspektywy podróży* wydał krakowski „Znak” w 1980 roku i w tym samym roku ukazała się w „Twórczości” jego recenzja autorstwa Jana Zielińskiego⁴².

Przypomnienie tej edycji wprowadziło nas w kolejny obszar decyzji sprzyjających zmianie myślenia o polskiej literaturze dwudziestowiecznej. Od początku lat 80. (pomijając wymuszoną przez stan wojenny przerwę) można było mianowicie obserwować dość „wolnorynkowe” decyzje wydawnictw oficjalnych. Skoro zza granicy przemycano coraz więcej pism emigrantów, skoro krajowe oficyny drugoobiegowe drukowały i kolportowały zbiory zakazanych wciąż tekstów – z *Dziennikiem pisanym nocą* Herlinga-Grudzińskiego włącznie⁴³ – i druki te zyskiwały czytelników, to postanowiono zaspokoić potrzeby czytelnicze w otwarty sposób. Duże oficjalne wydawnictwa, zaznaczając zgodnie z ustawą o cenzurze miejsca „wycięte”, publikowały wybory esejów i eseizowanych próz tych twórców, którzy przez lata pozostawali skazani na niebyt, na nieobecność w świadomości czytelników. Jeżeli i tak ich czytywano, to nie miało sensu dłużej udawać, że nie ma Grudzińskiego, Czapskiego czy Stempowskiego. Wydawano więc, właściwe dla lat 80., nakłady klejonych książek, które mimo z góry wiadomej nietrwałości, śladów ingerencji cenzorskiej i niezadrukowanych kart – szybko znajdowały nabywców. W ten sposób ukazały się tuż po stanie wojennym, w 1983 roku: wybór esejów o malarskim postrzeganiu świata *Patrząc* Józefa Czapskiego oraz *Po stronie dialogu* Stanisława Vincenza. Pierwszy z tomów zawdzięczaliśmy krakowskiemu Społecznemu Instytutowi Wydawniczemu „Znak”, a drugi – Państwowemu Instytutowi Wydawniczemu. W roku następnym „Znak” wydał,

⁴² Zob. J. Zieliński: *Vincenz jako czytelnik*. „Twórczość” 1980, nr 9, s. 132–134.

⁴³ W całym kraju ukazało się wiele edycji poszczególnych fragmentów *Dziennika*.... Np.: *Dziennik pisany nocą 1973–1975*. Warszawa: Niezależna Spółdzielnia Wydawnicza 1, 1981; *Dziennik pisany nocą: 13 XII 1981–5 III 1982*. Warszawa: „Errata”, 1982; *Dziennik pisany nocą 1971–1972*. Kraków: s.n., 1983; *Dziennik pisany nocą 1973–1979*. Warszawa: NOW-a, 1983; *Dziennik pisany nocą 1984*. Gdynia: „Petit”, 1986.

w wyborze i ze wstępem Wojciecha Karpińskiego, *Eseje* Jerzego Stempowskiego, zaś PIW – *Rzeczy teatralne* Tymona Terleckiego. Cztery lata później, w 1988 roku, nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” ukazały w dwóch tomach *Szkice literackie* Stempowskiego w opracowaniu Jerzego Timoszewicza, nakładem poznańskiego Wydawnictwa Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze” – *Wieża i inne opowiadania* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W tym wybiórczym zestawieniu nie brałam pod uwagę efektów pracy wydawnictw niezależnych, niejednokrotnie działających z rozmachem⁴⁴, by uwydatnić niespójność sytuacji kulturowej w Polsce lat 80., w której zamazywał się podział na oficjalny i drugi obieg literacki.

Dopuszczano dyskusje i wypowiedzi o literaturze emigracyjnej, choć – równolegle – podejmowano nieustanne próby dyskredytowania albo opaczego interpretowania tego obszaru piśmiennictwa. Prześledźmy zatem kształt owego „dwugłosu” badawczego i interpretacyjnego. W połowie ósmej dekady polska literatura emigracyjna – oczywiście z silnym akcentem kładzionym na eseistykę – stała się ważnym przedmiotem literaturoznawczego dyskursu. Coraz więcej jego uczestników zdawało się podzielać, cytowaną na początku niniejszego rozdziału, opinię Tadeusza Bujnickiego, że potrzeba uzupełnienia wiedzy o literaturze dotychczas zakazanej. Formułowano więc, zrazu ostrożnie, projekty badawcze na przyszłość, uzależniając ich realizację od ewolucji sytuacji zewnątrzliterackiej. Czynił tak np. Wojciech Wyskiel, który – wspominawszy we *Wprowadzeniu do tematu: literatura i emigracja* o dokonaniach Gombrowicza, Miłosza i Wittlina (a także Zygmunta Nowakowskiego, Jana Lechonia i Kazimierza Wierzyńskiego) – stwierdzał otwarcie:

Władza państwowa ważna jest dla tych rozważań o tyle, o ile ingeruje bezpośrednio w procesy współczesnego życia literackiego, a więc przede wszystkim jako dominujący typ mecenatu. W tej właśnie funkcji podporządkowuje ona sobie – zarówno finansowo, jak i administracyjnie

⁴⁴ Krakowska „Oficina Literacka” wydawała w nakładach 1000–2000 egz. również zbiory eseistów. Przykładowo w 1986 roku wydała *Dzienniki, wspomnienia, relacje* Józefa Czapskiego oraz *Dialogi z Sowietami* Stanisława Vincenza.

– poszczególne instytucje literackie. Te ostatnie, najbardziej nas tu interesujące, znajdują się więc pod presją dwóch zasadniczych sił: mecenatu państwowego i opinii publicznej. Stąd właśnie ich istotnie ambiwalentny stosunek do literatury emigracyjnej⁴⁵.

Wobec takiego stanu rzeczy można się było zdobyć jedynie na tytułowe „wprowadzenie do tematu”, które nie wiadomo, czy zostanie kiedykolwiek rozwinięte badawczo. Wyskiel kończył swój propedeutyczny artykuł z, ogólnie mówiąc, umiarkowanym optymizmem:

Wszak wprowadzenie nie zastąpi tekstu głównego, który znów nie tylko podejmie wcześniej dostrzeżone problemy, ale je przeformułuje i znajdzie nowe. I wtedy wprowadzenie będzie jedynie świadectwem niewiedzy, którą dziś stara się przezwyciężyć. Powiadam: **jeżeli** [podkr. – M.K.] powstaną systematyczne opracowania⁴⁶.

Niejako na przekór zgłaszanym przez Wyskiela wątpliwościom, ukazywały się częstkowe zrazu opracowania literatury diasporycznej, które powoli zaczynały się komponować w coraz pełniejszy opis polskiej literatury powojennej.

Wymienić tutaj należy przede wszystkim opracowanie Krzysztofa Dybciaka *Syntezy literatury na obczyźnie*.⁴⁷ Dybciak prezentował szerokiej publiczności – w tym przypadku czytelnikom miesięcznika „Odra” – powstałe na emigracji omówienia, zestawienia i komentarze rodzącej się tam literatury, uwzględniając oczywiście monumentalne dzieło pod redakcją Terleckiego, czyli *Literaturę polską na Obczyźnie 1940–1960* i dość szeroko omawiając rozdziały autorstwa Bujnowskiego, dotyczące eseju i krytyki literackiej. Pisał ponadto o *Literaturze na emigracji* Jana Bielatowicza z 1970 roku, o *Szkicach o literaturze emigracyjnej* Marii Danilewicz-Zielińskiej z 1978 oraz o emigracyjnej serii „Pamiętnika Literackiego”. W ślad za autorami referowanych prac starał się uporządkować literaturę emigracyjną i ująć ją w ramy chronologiczne. Zwracał także uwagę na

⁴⁵ W. Wyskiel: *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*. W: *Pisarz na obczyźnie*. Red. T. Bujnicki, W. Wyskiel. Wrocław–Warszawa–Kraków 1985, s. 45.

⁴⁶ Ibidem, s. 51.

⁴⁷ Zob. K. Dybciak: *Syntezy literatury na obczyźnie*. „Odra” 1985, nr 12, s. 29–36.

metodologiczne mankamenty tychże prac, ale usprawiedliwiał ich autorów, pisząc:

Historycy literatury na obczyźnie w sumie wywiązali się z zawodowych i społeczno-moralnych zobowiązań. Aczkolwiek w ich pracach mało znajdziemy metodologicznej odkrywczości, to jednak ogrom wysiłku opisowo-klasyfikacyjnego pozostanie trwałą wartością humanistyki ostatniego ćwierćwiecza [pisał to Dybciak w 1985 roku – M.K.]. Często polor teoretyczny gaśł pod obfitymi strugami potu, ale to nie zmienia oceny, bo już Łukasz Górnicki napisał, że „z pocziwiego potu sława płynie”⁴⁸.

Krajowe rekapitulacje emigracyjnych syntez historycznoliterackich nie stanowiły jedynej drogi ku rozpoznaniu twórczości zza żelaznej kurtyny. Mocno, jak wcześniej pisałam, skorodowana już w połowie lat 80. kurtyna umożliwiała przepływ tekstów, komentarzy i idei. Polska literatura zdawała się rozrastać – z uwagi na pojawianie się w horyzoncie czytelnicznym dotąd nieobecnych tekstów.

Szczególne miejsce w tym procesie przypadało emigracyjnej eseistyce. „Odkryta” przez krajową prasę wraz z solidarnościowo-kulturalną rewolucją, drukowana przez wydawnictwa nieoficjalne i oficjalne doczekiwała się – niejako wbrew, powtórzmy, zgłaszanym przez Wojciecha Wyskiela obawom – nowych opracowań. Ukazał się więc, po zmaganiach z cenzurą, październikowy numer miesięcznika „Więź” w 1984 roku, w połowie poświęcony eseistyce Stanisława Vincenza, Bolesława Micińskiego i Jerzego Stempowskiego⁴⁹. Studia poświęcone ich pisarstwu poprzedzał krótki, ale jakże wymowny artykuł wstępny, w którym redakcja wskazywała charakter eseju jako formy wypowiedzi („Esej to także próba z własnym losem, próba innego, nowego spojrzenia na historię i świat współ-

⁴⁸ Ibidem, s. 51.

⁴⁹ Opublikowano następujące teksty: M. Klecel: *Próba o esejach Stanisława Vincenza* (s. 6–24), E. Czerwińska: *Szkic do portretu Bolesława Micińskiego* (s. 25–35), M. Bernat: *Chaos i dyscyplina. Introdukcja w dzieło i życie Pawła Hostowca* (s. 36–45). Zamknięcie korpusu publikacji dotyczących eseju stanowił *Esej o kondycji eseisty* Michela de Monaigne, przełożony przez Włodzimierza Pawłowskiego (s. 46–63). Zob. „Więź” 1984, nr 10.

czesny, na jakiś wycinek własnej lub cudzej biografii”⁵⁰) oraz przyznawała, że publikacją swą chce wypełnić znaczną lukę w świadomości czytelniczej:

Wydaje nam się ich [prezentowanych eseistów – M.K.] miejsce we współczesnej kulturze wciąż jeszcze niedocenione i mimo pożytecznych inicjatyw wydawców, w powszechnej świadomości literackiej pisarze ci są nieobecni. A szkoda, gdyż – jak spostrzegła Ewa Bienkowska – „esej to przygotowanie do innej dojrzałości: życiowej, zarazem intelektualnej i moralnej, która chce przede wszystkim rozumieć jak najwięcej dookoła siebie”⁵¹.

Owa potrzeba rozumienia świata skorelowana z dojrzałością (a więc i odpowiedzialnością) moralną to właściwości postawy eseistycznej, które wielce utrudniały, wręcz uniemożliwiały, pełny rozwój eseistyki literackiej w systemach totalitarnych. Funkcjonariusze wszystkich, a tym bardziej – totalitarnych, ustrojów nie zwykli łatwo oddawać jakichkolwiek stref wpływów. Dotyczyło to również literatury w Polsce Ludowej.

Zorientowani „prawomyślnie” i propaństwowo badacze literatury postanowili dać odpór coraz częstszym i pełniejszym prezentacjom twórczości objętej zapisami cenzorskimi, co wiązało się ze zmianą kanonu lektur polskich inteligentów z lat 80. By zdyskredytować rangę IBL-owskiej konferencji sprzed stanu wojennego, z roku 1981, poświęconej literaturze „źle obecnej”, Wydział Kultury KC PZPR wraz z Ogólnopolskim Zespołem Pisarzy Partyjnych zwołał w lutym 1985 roku własną konferencję o literaturze z okazji 40-lecia Polski Ludowej. Podjęto w czasie jej obrad również interesujący nas problem – stosunku do literatury emigracyjnej i do eseistyki literackiej, stanowiącej jej znaczącą część. Niektórzy referenci czynili to tak, jakby czas się zatrzymał, a wydarzeń politycznych sprzed pięciu lat i ich reperkusji społecznych i kulturowych w ogóle nie było. Michał Misiorny zaatakował najpierw „politycznych polonistów” – „Dybciaka, Zimanda i innych”⁵² z sesji IBL-owskiej;

⁵⁰ *Próba i przygotowanie*. „Więź” 1984, nr 10, s. 5.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Zob. M. Misiorny: *Literatura dobrze i źle obecna*. W: *Literatura Polski Ludowej. Oceny i prognozy. Materiały z konferencji pisarzy w lutym 1985 roku*. Układ tekstów i wstęp J. Adamski. Warszawa 1986, s. 240–244.

stwierdził, że literatura polska niby jest jedna, ale w gruncie rzeczy jest kilka literatur polskich, a następnie wygłosił jedynie słuszne założenie badawczo-programowe:

Nasz program nie jest tak ambitny, ale bodaj jest przytomniejszy. Nie kwestionujemy potrzeby badań nad piśmiennictwem polskojęzycznym [sic! – M.K.] powstającym poza granicami kraju. Państwo Ludowe, a także partia robotnicza z natury swej odpowiedzialności wobec narodu muszą występować w roli gospodarza kultury narodowej, zobowiązanego do dbałości o zapewnienie jej możliwie najlepszych warunków rozwojowych. Gospodarz nie będzie kruszyć fundamentów, na których oparty jest cały gmach ładu ustrojowego. Dlatego też proza Józefa Mackiewicza czy, powiedzmy, eseistyka Leszka Kołakowskiego pozostaną w roli – póki co – literatury „źle obecnej”, będą istnieć jako ta „druga” literatura polska, uwięziona wśród manii i obsesji⁵³.

Wypowiedź Misiornego z połowy lat 80. w całości (nie tylko zacytowany tu fragment) mogłaby stanowić świetne źródło materiałowe do analizowania nowomowy – równie dobre jak te, które powstawały dwie lub trzy dekady przed nią. Dowodzi ona dziś nade wszystko jednego – że proces niwelowania polskiej diaspory literackiej nie przebiegał „ruchem jednostajnie przyspieszonym”.

Więcej treści, a mniej ideologii pomieszczone było w wystąpieniu Mariana Stępnia, zajmującego się literaturą emigracyjną i starającego się wypracować jej syntezę, z podziałem na okresy, od roku 1939. Interesowali go także eseiści. Dostrzegł w piątej i szóstej dekadzie wzrost znaczenia prozy eseistycznej i zaznaczył,

[...] że właśnie z tego okresu wywodzą się te książki emigracyjnych autorów, które zostały już **wprowadzone do krajowego obiegu czytelniczego i przyjęte z dużym zainteresowaniem** [podkr. – M.K.]: wybór eseistyki Stanisława Vincenza, szkice o sztuce Józefa Czapskiego, eseje Jerzego Stempowskiego, wiersze i proza eseistyczne Czesława Miłosza z tego okresu, poezja Kazimierza Wierzyńskiego tych lat. Nie ma jeszcze wydanych w oficjalnym obiegu wydawniczym *Dzienników* Witolda

⁵³ Ibidem, s. 244–245.

Gombrowicza, ale są cytowane, znane, w znacznej mierze spopularyzowane⁵⁴.

Dochodziło tu do głosu właściwe prezentowanej epoce przejściowej „rozdwojenie jaźni”: nie szkodzi, że są książki niewydawane, ale i tak wszyscy zainteresowani je znają... Skąd, dlaczego, po co? Odpowiedzi pozostawały w sferze domysłu.

Stępień rozwinął swoje badania nad emigracyjną literaturą i eseistyką w całą obszerną książkę – *Dalekie drogi literatury polskiej*, która drukiem ukazać się miała dopiero u schyłku dekady. Sporo uwagi poświęcił w niej eseistyce Stempowskiego, którą cytował – co znamienne! – z wydań paryskich (*Eseje dla Kassandry*, 1961 i *Od Berdyczowa do Rzymu*, 1971) oraz londyńskiego (*Listy z ziemi berneńskiej*, 1974). Ukazywał Hostowca jako postępowego antyklerykała, sceptycznie ustosunkowanego do innych emigrantów, co nie było zupełnie pozbawione racji, tyle tylko, że była to racja jednostronna. Zaprezentował także wydany w Paryżu w 1963 roku tom pism Józefa Wittlina *Orfeusz w piekle XX wieku*, podejmując kwestię autoportretowości jego eseistyki. Ten, stosunkowo rzadko – po dzień dzisiejszy – komentowany, dział twórczości autora *Soli ziemi* zyskał dzięki Stępniewi sprobematyzowany opis i kilka aktualizujących, czasem dyskusyjnych komentarzy⁵⁵. Świadomość polemicznych

⁵⁴ M. Stępień: *Stanowisko wobec polskiej literatury emigracyjnej po 1939 roku*. W: *Literatura Polski Ludowej...*, s. 435–436. Wcześniej wymieniał tytuły świadectw literackich o losach ludzkich w stalinowskiej Rosji – m.in.: *Inny świat* G. Herlinga-Grudzińskiego; *Na nieludzkiej ziemi* J. Czapskiego; *Mój wiek* A. Wata – i konstatował tym razem:

„Czy powinniśmy któreś z nich wydać w Polsce? Obecnie czas po temu najmniej odpowiedni. Jednak i o tym trzeba by pomyśleć, bo lepiej, by tego rodzaju publikacje ukazały się w naszym wyborze, z naszym komentarzem, pod naszą kontrolą [podkr. – M.K.]”. Ibidem, s. 432–433.

⁵⁵ Zob. M. Stępień: *Dalekie drogi literatury polskiej (szkice o literaturze emigracyjnej)*. Kraków 1989, część IV: *W stronę eseju*, s. 455–511.

Do owych dyskusyjnych komentarzy zaliczyłabym np. uwagę o „złudzeniach moralnych pacyfisty, który nie pojmuje społecznego charakteru wojny” (ibidem, s. 475), tudzież stanowcze zdanie, że: „Najwybitniejsi pisarze emigracyjni piszą w istocie dla czytelnika będącego w kraju i mają świadomość, że ten czytelnik lepiej jest przygotowany do odbioru ich dzieł” (ibidem, s. 487).

wystąpień była niejako wpisana w całe przedsięwzięcie, ponieważ szkice Mariana Stępnia (pisane w latach 1976–1986) ukazywały się w czasie, w którym dojrzewała potrzeba nowego opisanie i przewartościowania całości polskiej literatury, funkcjonującej po wojnie w diasporze⁵⁶.

W końcu lat 80. blokada informacji o emigracyjnej literaturze – w tym i eseistyce – coraz wyraźniej stawała się fikcją. Zanim 6 czerwca 1990 roku, na mocy przyjętej przez sejm ustawy, zniesiono cenzurę, zainteresowani czytelnicy dysponowali już przedrukami i wyborami esejów – prze-myconymi, wydanymi w szeregu wydawnictw drugiego obiegu, obiegu oficjalnego (fakt, że jeszcze poddanego cenzurze), komentarzami krytyków i historyków literatury o różnych orientacjach światopoglądowych. Na przestrzeni kilku lat wyobrażenie czytelników o polskiej literaturze współczesnej ulegało radykalnej zmianie. Raptem „przybyło” drugie tyle tytułów i nazwisk, które trzeba było rozpoznać⁵⁷. Wśród nich, powtórzę,

⁵⁶ Por. uwagę redakcyjną ze skrzydełka obwoluty.

⁵⁷ Rozpoznawaniu obszaru literatury emigracyjnej służyły próby syntezy podejmowane przez badaczy i publikowane już oficjalnie. W tym miejscu warto odnotować artykuł Eugeniusza Czaplejewicza *Poetyka literatury emigracyjnej*, w którym tezę o odrębnym typie, jaki stanowi literatura emigracyjna, uzasadniał on wskazując na cechy następujące: ukazywanie podzielonej przestrzeni, preferowanie czasu mitycznego przy izolowaniu się od rzeczywistości i teraźniejszości, stworzenie koncepcji autora-bohatera „bezdomnego”, wyalienowanego, preferowanie motywu drogi i „literatury w drodze”, konstytutywna funkcja pamięci oraz specyficzne (niesprecyzowane przez autora) relacje tej literatury z czytelnikiem i polityką. Czaplejewicz przeprowadził swoje obserwacje na bardzo obszernym materiale badawczym, sięgając po utwory zarówno romantyków, jak i emigrantów dwudziestowiecznych. Wspomnił kilkakrotnie o eseistyce Wittlina, Miłosza i Vincenza. Zob. E. Czaplejewicz: *Poetyka literatury emigracyjnej*. „Poezja” 1987, nr 4–5, s. 72–86, 159–170.

Krytycznie odniósł się do tej koncepcji Krzysztof Dybciak, którego zdaniem: „Poetyka w zamierzeniu chyba opisowa, często zbliżała się niebezpiecznie do poetyki normatywnej i raczej określała, jakie powinny być utwory powstałe na obczyźnie, a nie jakie powstawały wyłącznie tam. W końcowych wnioskach autor przyznaje się do tego, stwierdzając ni mniej ni więcej: »tak jak poetyka literatury emigracyjnej była uprawiana zarówno na emigracji (tj. za granicą), jak też w kraju, również literatura nie będąca literaturą emigracyjną pojawiała się wszędzie tam, gdzie chciała: w kraju, na emigracji i w każdym innym miejscu za granicą«. Tezy o teoretycznie istotnej i obowiązującej w dużej skali odrębności literatur w diasporze nie da się obronić w płaszczyźnie języka artystycznego.”

ogromnie ważne miejsce zajmowali eseiści i ich zróżnicowany dorobek. Wraz z przenikaniem do kraju emigracyjnej eseistyki ponownie dawał się zaobserwować wzrost popularności gatunku, który zdominować miał wysokoartystyczny obieg literacki w latach 90. Po przełomie politycznym, w ostatniej dekadzie XX stulecia, esej literacki uchodził za prestiżowy, elitarny gatunek literacki. Taki jego odbiór różnił się więc od opinii, które poznawaliśmy, śledząc świadectwa odbioru eseistyki krajowej z czasów PRL. Z czego to wynikało? Zapewne z tego, że kontakt z „odkrywaną” twórczością eseistyczną emigrantów stanowił prawdziwą przygodę intelektualną. To były, najczęściej, bardzo dobre teksty: ciekawe, inspirujące do myślenia, przemyślane. Trudno było je posądzać o przypadkowość i nieźorność.

W drugiej połowie lat 80., w latach owej „rozmażanej cezury”, ukazywały się w krajowych periodykach również ważne dla esejoznawstwa wypowiedzi. Znakomicie przygotowywały one teoretyczny grunt do szczegółowych badań nad esejami literackimi, które rozwinąć się miały po scaleniu obu części polskiej literatury dwudziestowiecznej, a które dostarczą nam materiału badawczego do kolejnej, teoretycznej części niniejszej pracy. Zwróćmy więc uwagę na to, że w 1986 roku czytelnicy „Twórczości”, „Przeglądu Humanistycznego” i „Więzi” mogli zastanowić się nad złożonym problemem gatunkowości eseju.

Najmniej skomplikowany był niedługi artykuł Krzysztofa Ćwiklińskiego. Autor cytował Karla Rohnera, zwracał uwagę na językowy artyzm gatunku i – trochę bezradnie – stwierdzał „wyjątkowość i odrębność eseju”, dzięki której „nie pomylimy go z felietonem czy najbardziej nawet erudycyjnym szkicem krytycznym”, a pomoże nam w tym intuicja⁵⁸. Ćwikliński odwoływał się do *Listów z ziemi berneńskiej* Stempowskiego, tekstów Bobkowskiego, Vincenza i Wittlina, sugerując niejako, że dzięki ich lekturze zyska się miarę pozwalającą odróżnić esej od „nieeseju”.

K. Dybciak: *Systemy komunikacji literackiej wielkich literatur emigracyjnych*. „Teksty Drugie” 1998, nr 3, s. 33.

Badacz dowodził dalej, że odrębność literatur emigracyjnych zasadza się na ich współzależnościach z literaturami krajów-gospodarzy, a zatem tkwi w tytułowych systemach komunikowania się literackiego.

⁵⁸ Zob. K. Ćwikliński: *Esej – bardziej pytanie niż odpowiedź*. „Twórczość” 1986, nr 7, s. 118–119.

Inny charakter miało studium Tomasza Wroczyńskiego, który zajął się etymologią pojęcia, początkami formy, jej definiowaniem, poetyką, podziałami, ontologią, miejscem w genologii, a także wspominał o historycznych już pierwszych teoretycznych rozważaniach o eseju. Ambicją autora było więc stworzenie kompendium wiedzy o gatunku⁵⁹. Dążąc do obiektywizmu, napisał wielce pożyteczny tekst, do którego odwoływali się następni badacze – ja także nie omieszkam się do niego odnieść.

Na osobną uwagę zasługuje zapis redakcyjnej dyskusji, jaką opublikowała „Więź”. Wzięli w niej udział pisarze i teoretycy: Andrzej Bernat, Tomasz Burek, Paweł Hertz, Włodzimierz Paźniewski, Janusz Sławiński, Andrzej Szmidt i Marek Zieliński. Publikacja opatrzona została tytułem znamienitym: *W podróży. Rozważania o eseju*. Tytuł ten sugerował antropologiczną perspektywę opisywania eseju, reprezentowaną przez dyskutantów, jak również – to już metaforycznie – zapraszał czytelników do odbywania fascynującej podróży po pisarstwie eseistycznym, by, niejako przy okazji, zrozumieć, czym jest eseistyczna postawa⁶⁰.

Wymienione tu publikacje zawierały całe spektrum pomysłów badawczych, z których korzystać mogli – podejmując je lub z nimi polemizując – czytelnicy i komentatorzy eseistyki z lat 90. i całkiem nam już współczesnych; badacze nie ograniczani już blokadą informacji, lecz jedynie, czynionym na własną odpowiedzialność, wyborem przedmiotu badań i metody.

⁵⁹ Zob. T. Wroczyński: *Esej – Zarys teorii gatunku*. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5–6, s. 101–113.

⁶⁰ Zob. *W podróży. Rozważania o eseju* [dyskusja]. „Więź” 1986, nr 2–3, s. 58–78.

W kręgu teorii

Uzasadnienie zmiany optyki

Łaskawy Czytelnik tej książki po lekturze wcześniejszych stron mógłby się teraz spodziewać kontynuacji chronologicznego zestawiania kolejnych wydań polskich esejów i komentarzy do nich. Niestety, przyjdzie mi zawieść czytelnicze przyzwyczajenie. Opisana zmiana sytuacji zewnątrzliterackiej radykalnie zmieniła wyobrażenie o polskiej literaturze XX wieku, a skoro przyjął, że gatunek zwany esejem przyjął się i stopniowo zadomowił w polskim języku i literaturze właśnie w XX stuleciu, to tym bardziej uległo zmianie wyobrażenie o rodzimych dokonaniach eseistycznych. Na progu drugiej dekady XXI wieku zmiana ta jest już trudna do odczucia. Jest składową historii literatury. Zbliżenie funkcjonujących oddzielnie obiegów literackich i zniwelowanie blokad informacyjnych przyczyniło się najpierw do raptownego zwielokrotnienia dorobku eseistycznego. Nastąpiło ono, z jednej strony, ponieważ mechanicznie – przez „dodanie” napisanych utworów w różnych obszarach diaspory literackiej. Ze strony zaś drugiej – w ostatniej dekadzie minionego wieku stał się esej gatunkiem modnym i nobilitującym jego autora, co sprzyjało zarówno chęci pisania nowych utworów tego typu, jak i ponownego komentowania i badawczego scalania eseistycznej spuścizny. Wobec lawinowego wzrostu wydań książek eseistycznych, a co za tym faktem postępowało – wobec wzrostu liczby ich komentarzy – bezprzedmiotowe stać się musiało skrupulatne zestawianie kolejnych śladów eseistycznych w naszej kulturze literackiej. Podobna próba skończyć by się mogła jedynie spotęgowaniem chaosu informacyjnego, a swoista „dekada eseistyki”, jaką niewątpliwie stały się lata 90. z uwagi na bogactwo lite-

rackie i światopoglądowe drukowanych tekstów, z całą pewnością na bełkotliwy chaos nie zasługuje.

Począwszy zatem od lat 90. minionego stulecia, polska nauka o eseju wzbogaciła się o wiele nowych publikacji, ogłaszanych przez autorów reprezentujących różne generacje badaczy. Trzeba bowiem już teraz podkreślić, że choć wydawać by się mogło, że o eseju napisano już wszystko, a „wszyscy” (cokolwiek by to znaczyło) doskonale wiedzą, czym jest ten „tak popularny” gatunek (?), to wciąż coraz młodszy teoretycy na nowo podejmują trud wytłumaczenia od początku, czym esej jest (lub nie jest). Niekiedy pojawiają się w ich wypowiedziach pewne nowe aspekty. Zarówno klasyczne ujęcia genologiczne oraz próby klasyfikacji odmian gatunkowych, jak i owe nowinki teoretyczne stanowić będą w tej części pracy materiał badawczy. I ja postanowiłam dołączyć po raz kolejny do grona osób zafascynowanych wciąż atrakcyjną, bo wymykającą się jednoznaczny ramom, formą wypowiedzi, jaką jest esej, a szczególnie – esej literacki.

Zamierzam wyartykułować i udokumentować tezę o odrębności **gatunku literackiego**, jakim jest esej, oraz podkreślić zasadność używania rozbudowanej, uzupełnionej o przymiotnik nazwy „esej literacki”. Obstawiając przy tym trochę staroświeckim – szczególnie w dobie unieważniania wszelkich paradygmatów – poglądzie, że istnieje odrębna grupa tekstów tworzących gatunek zwany esejem literackim, nie można dziś tracić z pola widzenia istotnych zmian zachodzących w poglądach genologicznych oraz rozważań wokół „eseizmu”, rozumianego jako swoista postawa twórcza i światopoglądowa. Wzmiankowane przemiany poglądów genologicznych dotyczą rozumienia podziałów w obrębie literatury i labilności granic samej literatury, jak i propozycji jej wewnętrznej delimitacji. Interesującym więc zagadnieniem pozostaje wciąż eseizacja, pojmowana jako ekspansywność jednych form literackich w stosunku do drugich, a także obserwowalne tendencje zmian w obrębie dyskursu eseistycznego.

W dalszym ciągu zatem będę tutaj „mierzyć się z esejem”, przy czym zmagania owe dokonywane będą w perspektywie już nie diachronicznej, lecz zdecydowanie synchronicznej. Przyjrzę się pracom badaczy eseistyki, wydobywając z nich wiodące problemy oraz konfrontując wzajemnie ich poglądy – nie po to wszak, by, jak wcześniej nadmieniałam, potęgować chaos, ale by zapytać o możliwość jego uporządkowania.

Problemy nazewnicze i ich skutki

Nieustająca atrakcyjność eseju dla wciąż młodszych badaczy ma niewątpliwie swoje źródła w niedookreśloności tegoż. Ciągi metafor zastępujące definicje, skrajne oceny, najrozmaitsze realizacje tekstowe zdają się stanowić „kram rozlicznego gatunku”, prowokujący wręcz do ostatecznego nareszcie uporządkowania rozgardiaszu – i w taki sposób przyrasta literatura przedmiotu dotycząca eseju. Rozbieżne wartościowanie gatunku zwanego esejem bierze się nie tyle (i nie tylko) z indywidualnych upodobań artystycznych krytyków i komentatorów, ile z nieporozumień semantycznych. Na polskim gruncie może to wynikać i z faktu dziś już zapomnianego (jeśli nie zapomnianego!), że historia świadomie stosowanej formy jest dość krótka, a obca nazwa „esej” jeszcze w latach powojennych zapisywana i drukowana była obocznie: czasem jako już „esej” (Kałużyński), ale czasami jako „essay” (Wyka) albo „essai” (Skwarczyńska)¹, co świadczyło

¹ Skwarczyńska, co ciekawe, posłużyła się tym słowem w oduktorskim, pomieszczonym na końcu książki komentarzu do opracowywanych podczas wojny, a wydanych w 1947 roku rozpraw teoretycznych, pisząc m.in.: „[...] niejedną sprawę rozwiązałabym w innym czy także innym aspekcie, zwłaszcza w rozprawie o *Przemilczeniu jako aspekcie strukturalnym dzieła literackiego* i w *essai'u* [podkr. – M.K.] *Epos a powieść*”. S. Skwarczyńska: *Uwaga*. W: Eadem: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź 1947.

„*Essai*” to także podtytuł rozprawy *Epos a powieść*. Zob. *ibidem*, s. 143–170.

Badaczka, co trzeba podkreślić, pozostawała w zgodzie z własnymi wcześniejszymi ustaleniami, poczynionymi w rozprawie *O pojęcie literatury stosowanej*. Wprowadziwszy pojęcie literatury stosowanej, wyodrębniła w niej pięć działów (co dokładniej będzie referowała w następnych rozdziałach), a *essai* wymieniła jako jeden z gatunków reprezentujących dział literatury stosowanej o celach naukowych, nie wykluczających przecież celów estetycznych. *Essai* sytuowała obok rozprawy, studium, traktatu i szkicu. Zob.

o nieustającym posmaku nowości oraz braku w Polsce ustabilizowanej tradycji gatunku i jego nazwy.

Dzisiaj najmniejszym i historycznie przebrzmiałym już, jak się wydaje, problemem jest oboczne stosowanie nazw „esej” oraz „szkic”. Jeszcze w połowie lat 60., zarówno na emigracji, jak i w kraju, odnotowywano fakultatywne posługiwanie się obydwoma słowami. Józef Bujnowski, opisując dokonania emigracyjnych autorów, rozgraniczał je i ujmował w dwa działy: *Esej* oraz *Szkic literacki i krytyka artystyczna*, aczkolwiek dość arbitralnie i bez pogłębionych uzasadnień teoretycznych wypełniał owe działy przykładami. Zapisał jedynie, że „nazwa szkic jest polskim odpowiednikiem słowa esej. Z tym, że ma ona nieco węższe znaczenie”². Przed wielu laty, komentując tę uwagę, napisałam, że w celu opanowania chaosu nazewniczego należałoby zaproponować relację odwrotną³. Zważywszy na to, że nie każdy szkic jest aż esejem literackim, każdy zaś esej charakteryzuje się „szkicowym” zarysowaniem podejmowanego problemu, skłonna jestem i dziś podtrzymać tę opinię.

W studium Głowali na temat relacji między obu terminami możemy przeczytać następującą obserwację:

W języku polskim używa się dwu nazw: „esej” i „szkic”. Druga jest wcześniejsza. Zdarza się, że dwa różne wydania tego samego dzieła raz mają w tytule „szkic”, a raz „esej”⁴.

Badacz ten zwrócił uwagę na tendencję do wymiennego posługiwania się obiema nazwami, co sugerowałoby ich synonimiczność. Wskazał też chronologiczną uprzedniość „szkicu”, ale ta wynikała przecież z faktu, że obca nazwa „esej” ze sporymi oporami zadomawiała się w polszczyźnie.

S. Skwarczyńska: *O pojęcie literatury stosowanej*. W: Eadem: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932, s. 20–21.

² J. Bujnowski: *Esej*. W: *Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960. Praca zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. Red. T. Terlecki. Londyn 1964, s. 209.

³ Por. M. Krakowiak: *Polskie spory wokół eseju*. „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 6, s. 75.

⁴ W. Głowala: *Próba teorii eseju literackiego*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Warszawa 1983, s. 478.

Podważenie tezy o synonimiczności „eseju” i „szkicu” miały przynieść lata następne. Jeszcze Ewa Bieńkowska, tłumacząc arkana sztuki eseju w 1976 roku, chwaliła pomysł Montaigne’a, by nazwać swe teksty *Essais*, co Boy tłumaczył jako *Próby*. „Esej to właśnie nic innego jak próba – pisała – jakby **szkic** w malarstwie albo etiuda w muzyce”⁵ i dodawała jeszcze, że Montaigne „dał wyraz przekonaniu, że do egzystencji ludzkiej przynależy tylko to, co **szkicowe** [podkr. – M.K.], prowizoryczne, że istniejąc tylko próbujemy, przymierzamy się do spraw istotnych – ostateczne rozwiązania nie będą nam dane”⁶. Nie rozgraniczał więc obu terminów, traktując „szkicowość” jako cechę przynależną esejowi, a odnoszącą się do nie aspirującego do zbudowania całościowego systemu poglądów na dany temat planu treści. Szkic – próba – esej znaczyły właściwie jedno.

Wnikliwiej badający zjawisko eseju Krzysztof Dybciak w opublikowanej rok później rozprawie zauważał już jednak pewną złożoność pozornie li tylko nazewnniczego problemu. Jego zdaniem, struktury eseistyczne „w poszczególnych momentach procesu historycznoliterackiego przybierają [...] **wyraźnie odrębne kształty i rygorystycznie realizują wiele reguł formotwórczych** [podkr. – M.K.]”⁷, a wobec tego nie można się godzić na nazywanie eseju szkicem.

[...] od biedy – kontynuował badacz – można powiedzieć, że w planie treści ważną jakością jest szkicowość, czyli rozważanie problemów raczej niż ich rozstrzyganie, formułowanie pytań niż odpowiedzi, pozostawianie spraw nie rozstrzygniętych. Ale jeśli chodzi o plan wyrażenia, to esej jest jednym z najkunsztowniejszych i najbardziej ustrukturuowanych typów prozy⁸.

Rozważania Dybciaka pozwalały wreszcie dotknąć sedna sporu – nie-sporu. Nie dostrzegali sprawy ci, którzy nie starali się zdefiniować jej przedmiotu. Uświadamiał to przed laty, nie dążąc jednak osobiście do systemowej odpowiedzi, Witold Ostrowski, którego głos przedrukowano nawet niedawno w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*:

⁵ E. Bieńkowska: *Sztuka eseju*. „Znaki” 1976, nr 1, s. 101.

⁶ Ibidem, s. 102.

⁷ K. Dybciak: *Inwazja eseju*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 115.

⁸ Ibidem.

Historia eseju w Polsce jako osobnego działu literatury czeka na opracowanie. Nie można przystąpić do niej, póki nie ustali się polskiego zakresu nazwy⁹.

Brak zgody albo bardziej jeszcze – chęci w uzgadnianiu zakresu nazwy wyklucza możliwość uchwycenia tego, co udawało się Dybciakowi, dla którego „esej” nie był „workiem na wszystko, co się komuś napisało”, na wprawki, odpadki, ale też projekty i skończone utwory. Sięgając do tekstów tzw. klasyków, czyli tych autorów, którzy pierwsi świadomie zaczynali w Polsce pisywać eseje (takich jak Stempowski i Miciński) zauważał ich spójną, przemyślaną i – tym samym – zamkniętą kompozycję. Wykluczał więc szkicowość formalną, ograniczając ją „od biedy” do szkicowości w ujmowaniu tematu, choć i tutaj bardziej należałoby mówić o otwartości raczej niżli o szkicowości znaczącej niedokończenie pracy intelektualnej. Znak równości między „esejem” a „szkicem” w polszczyźnie został zatem przez autora *Inwazji eseju* wykluczony.

Echa podobnego myślenia, acz bez tak przekonujących analiz czy sugestii, znaleźć można jeszcze w innym, współczesnym kompendium genologicznym, *Słowniku gatunków literackich* Marka Bernackiego i Marty Pawlus, którzy zechcieli zauważyć różnicę między obydwoma nazwami w krótkim zakończeniu stosownego artykułu:

Formy pokrewne esejowi, choć mniej rozbudowane, to: szkic (zob. np. R. Przybylskiego *Wtajemniczenie w los. Szkice o dramatach* z 1985 r. czy K.A. Jeleńskiego *Szkice* z 1990 r.), artykuł krytycznoliteracki i recenzja.

Zob. też: autentyk, dziennik, felieton, książka mówiona, silva rerum, sylwy współczesne¹⁰.

„Szkic” stał się więc tutaj, w bliżej nie sprecyzowany sposób, formą pokrewną esejowi, choć „mniej rozbudowaną” – a zatem, być może, wstępną, roboczą postacią tekstu także eseistycznego? Uwagi słownikowe

⁹ W. Ostrowski: *Esej. W: Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 239.

¹⁰ M. Bernacki, M. Pawlus: *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała 2006, s. 524.

tak czy inaczej dowodzą jednego, że oto zachowała się jeszcze świadomość odrębności formalnej gatunku „esej”. Zgoła odmienną kwestią stały się natomiast propozycje wypełnienia nazwy „esej” znaczeniem. Historycznoliterackie ujęcie waloryzacji eseju jako gatunku literackiego odnotowałam w poprzedniej części pracy. Przypomnę tu tylko, że różnice w ocenie powstawały z powodu braku jednolitych, jasnych kryteriów, które pozwalałyby oddzielać „ziarna od plew”, czyli teksty będące esejami literackimi od tekstów reprezentujących inne gatunki piśmiennictwa.

Obecnie proponuję się skupić na nieco innym aspekcie zagadnienia nazewniczego. Umówiwszy się, że esej jako odrębny gatunek w polszczyźnie istnieje, użytkownicy dyskursu genologicznego, reprezentujący bardzo różny poziom kompetencji, ochoczo zaczęli tej nazwy nadużywać. Od razu trzeba zanotować, że tendencja to nienowa, a i źródeł ma kilka: fakultatywne typologie, różne, a współwystępujące wzory eseistyki z literatur obcych oraz niebezpieczne tendencje językowe, polegające na preferowaniu kalek językowych wraz z uleganiem dyssemii językowej.

„Napisałem esej” – to nader często używane zdanie postaramy się podać tutaj krytyce. Nadmieniałam, że tendencja do określania mianem eseju tekstów niekoniecznie przypominających wybrane utwory Stempowskiego, Wittlina czy Micińskiego ma już dosyć długą tradycję. Nie zawsze świadczy, co ważne, o niedbalstwie nazewnicznym. Interesujący przykład możemy znaleźć choćby w pewnym wywiadzie, przeprowadzonym w 1960 roku dla „Przeglądu Kulturalnego” nie z literaturoznawcą, lecz z ekonomistą – Czesławem Bobrowskim. Ów znany profesor ekonomii, autor książki *Ekonomia na ekranie panoramicznym* zaprezentowany został czytelnikom jako eseista właśnie; reprezentant – jak sam to wyraził – „eseistyki ekonomicznej”. Jego publikacja miała charakter popularyzatorsko-publicystyczny. Czyżby więc autor sam nie wiedział, co mówi i pisze? Otóż nie! Cz. Bobrowski występował jako świadomy... propagator eseju. Wespół z rozmówcą B. Gotowskim dowodził atrakcyjności tej tak rzadko (sic!) podówczas uprawianej formy. Z wieloma tezami przyjdzie się zgodzić i literaturoznawcy. Należć do nich będą zdania o „tęsknocie eseisty za dyletantyzmem”, oznaczającym „wyjście z kręgu wąskiej specjalności” ku nowemu czytelnikowi, a nie – specjaliście w wąskiej dziedzinie, oraz rozsądne uwagi, że:

[...] nie sprzyja eseistyce stosunkowo młody wiek piszących. Chroniczny i katastrofalny brak czasu spowodowany nawalem zajęć. Wreszcie małe zainteresowanie sprawami formy¹¹.

Czyżby więc ekonomista i dziennikarz przeniknęli sprawę przysparzającą tyle wątpliwości i kłopotów znawcom i krytykom literatury? Czytając omawianą rozmowę, można odnieść takie wrażenie. Obaj dobrze się porozumiewają i zdają się wiedzieć, o czym mówią. I właśnie w tym momencie badacz eseistyki – traktowanej jako integralna część tzw. literatury pięknej – dostrzec musi problem. Kiedy się czyta tę rozmowę o potrzebie eseju, już sprzed półwiecza, uderzają dwie rzeczy. Po pierwsze – dotyczy ona tak naprawdę angielskiego modelu publicystyki naukowej (choć nie zostało to wyraźnie wyartykułowane); po drugie zaś – wydaje się ona niezwykle współczesna. Owa aktualność polega na przypisywaniu terminowi „esej” niezwykle szerokiego pola semantycznego; na czynieniu z pojęcia „esej” worka znaczeniowego. Obecnie, co niebawem postaram się ukazać na wybranych przykładach, ów proces tylko się pogłębia. Tymczasem powtórzę jeszcze raz: w 1960 roku autor *Ekonomii na ekranie panoramicznym* uważał się za twórcę rzadkiej „eseistyki ekonomicznej”, stanowiącej część eseistyki „w ogóle”. „Mamy eseistykę w krytyce literackiej, historii, filozofii, socjologii” – mówił swojemu interlokutorowi. Nie wnikał więc w problematykę genologiczną, bo ta leżała poza obszarem jego zainteresowań i kompetencji. Traktował „eseistykę” jako **styl pisania**: pozbawiony hermetyczności naukowej, aparatu badawczego, przystępny, służący popularyzowaniu dowolnej dziedziny wiedzy. Od wyboru tejże dziedziny zależeć miała odmiana klasyfikacyjna eseistyki. Trzeba jednak oddać profesorowi Bobrowskiemu to, że podnosił kwestię kompetencji eseisty i w ten sposób pozostawiał – i pozostawia – daleko w tyle tych, dla których „esej” znaczy, owszem, styl pisania indywidualnego, ale o wszystkim, czyli o byle czym.

¹¹ B. Gotowski: *O potrzebie eseju. Rozmowa z prof. Czesławem Bobrowskim*. „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 3, s. 8.

* * *

Wspomniałam, że Czesławowi Bobrowskiemu bliski był sposób pisania wywodzący się ze wzorca klasycznej publicystyki angielskiej. Pisząc „niespecjalistyczną rozprawę” ekonomiczną, pisał więc rzeczywiście esej, tyle że nietożsamy ze wzorem polskiego eseju literackiego. Wykazywał przy tym, co zobaczyliśmy wyżej, sporą świadomość formy, którą się posługiwał.

Warto w tym miejscu podkreślić jeszcze jedną, bardzo ważną kwestię: otóż brak ustalenia spójnej terminologii uniemożliwia komunikowanie się. Zwróciła na to uwagę Stefania Skwarczyńska, która pisała o problemach z porozumiewaniem się, dotyczących nawet fachowców – w tym przypadku – genologów, jakie wynikają z niewspółrzędności językowo-terminologicznej. Uczona prezentowała to zjawisko na przykładzie problemów pojawiających się na styku różnych języków z tego samego obszaru kulturowego, a nawet na szerszym tle – literatur pochodzących z różnych kręgów kulturowych¹². Poruszała więc sprawy poważne, wymagające odpowiedzialnego wysiłku lingwistycznego. Nie zajmowała się tak błahym i wręcz nie do pomyślenia, jak miernym, z jej punktu widzenia, zagadnieniem, jak niefrasobliwe używanie terminów literackich w obrębie tego samego języka. Ignorancję językową należało zwalczać, a nie badać. Przez kilkadziesiąt lat, dzielących naszą współczesność od czasów pisania strukturalistycznego *Wstępu do nauki o literaturze*, sytuacja uległa tak diametralnej zmianie, że trudności z porozumieniem się mają dziś użytkownicy nie różnych, ale tego samego języka; albo raczej ci, którzy, jak jeden z bohaterów *Imienia Róży* U. Eco, mówią wszystkimi językami, nie mówiąc żadnym...

Wróćmy jednak do opisu świadomości językowej i genologicznej polskich uczestników życia literackiego. Trzeba skonstatować, że obecne w niej były „od zawsze” konkurencyjne wobec siebie wzorce esejistyki, odnoszone do poszczególnych obcych literatur narodowych. Najczęściej mówiono o wzorcu francuskim – ustanowionym dziełem Montaigne’a i angielskim – wskazując prymarnie na eseje Bacona. Wnikliwsze analizy wzbogacały ów biegunowy model, odpowiednio, o inspi-

¹² Zob. S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 67–71.

racje kartezjańskie i XVII-wieczną publicystykę angielską. Zdecydowanie rzadziej wskazywano na inne modele narodowe¹³, co wynikało zapewne z bardziej ograniczonego oddziaływania owych narodowych odmian na polskich odbiorców. Upominali się o nie znawcy i fascynaci, przywołując model czy to eseju niemieckiego (o którym pisywał Egon Naganowski), czy austriackiego (co z upodobaniem czynił Włodzimierz Paźniewski), czy wreszcie np. hiszpańskiego (czym epatował jeszcze przed wojną Borejsza). Podobny katalog można by rozwijać, bo i historycy literatur słowiańskich, dla przykładu chorwackiej, upominają się o twórczość „swoich” autorów – od Mirosława Krleży poczynając, na Dubravce Ugrešić kończąc, co nie zmienia faktu, że na plan pierwszy wysuwa się eseistyczna opozycja francusko-angielska. W latach ostatnich przewagę osiąga wzór angielski.

Na czym więc polega ów angielski „przepis” na esej, który rozpoznał i realizował przed laty cytowany ekonomista Czesław Bobrowski i do którego odwołują się (świadomie lub nie) współcześni użytkownicy języka polskiego? Sprawa okazuje się nie do końca jednoznaczna, gdy sięgnąć do samych angielskich kompendiów. Z ich lektury wynika bowiem, że mimo uznania eseju za typowy brytyjski gatunek i „chlubę literatury angielskiej”¹⁴ brytyjscy autorzy nie zapominają o francuskim pierwowzorze, czyli o *Essais* Michela de Montaigne, przetłumaczonych już w 1603 roku przez Johna Florio i od tamtej pory cieszących się wśród anglojęzycznych czytelników popularnością. Rzecz jasna, równie poczesne miejsce w ustalaniu genealogii współczesnego eseju przez Brytyjczyków zajmuje Francis Bacon, aczkolwiek zwraca się uwagę na odmienną stylistyczną jego esejów – zdecydowanie bardziej lapidarnych i zarazem wzniosłych, mimo podobieństwa z Montaigne’em w kwestii podejmowanych tematów.

Bacon ze swymi esejami otwierał bogatą listę twórców mianujących swe teksty esejami¹⁵. Jednakże tym, co w istotny sposób zaważyło na postrze-

¹³ O sensowności mówienia o „narodowych modelach” eseju zob. rozdz. *Próby klasyfikacji oraz domniemane kierunki ewolucji formy*.

¹⁴ Zob. np. *Encyclopaedia Britannica*. T. 8. Chicago 1972, s. 713.

¹⁵ W brytyjskiej encyklopedii można przeczytać szumne zdania: „Wielkich eseistów nie zliczysz: M. Arnold, W. Pater, R.L. Stevenson, Coleridge [...] i setki innych. Literatura angielska ma powody do dumy, jeśli chodzi o swych eseistów, gdyż lista nazwisk tego typu, wybranych przypadkowo, może być powielana w nieskończoność [przeł. A. Adamowicz-Pośpiech]”. *Encyclopaedia...*, s. 714.

ganiu angielskiej odmiany eseju – czy raczej: angielskiego myślenia o eseju – było uczynienie z niej gatunku publicystycznego. Wiązało się to z rozwojem czasopiśmiennictwa w XVIII wieku, a szczególnie z powstaniem pism „The Tatler” oraz „The Spectator”, na których łamach pojawiały się *periodical essays* Josepha Addisona i Richarda Steele’a, czyli cyklicznie publikowane, popularne artykuły na rozmaite tematy. Rozpowszechnieniu podobnej eseistyki sprzyjała też dziennikarska aktywność Daniela Defoe¹⁶. Od tamtego czasu angielscy czytelnicy mogli z esejem się spoufalić, bo dostępny był na co dzień i dotyczył wszystkiego.

Krótką historią „Spectatora” okazała się nad wyraz brzemenna w skutki. Od 1 marca 1711 do 6 grudnia 1712 roku ukazywał się we wszystkich dni powszednie, a po przerwie od 18 czerwca do 20 grudnia 1714 – trzy razy w tygodniu, co dało w sumie 635 numerów (555 w pierwszym okresie). Rozmaitość podejmowanej tematyki, za każdym razem bliskiej czytelnikowi, bo odnoszącej się do aktualnych problemów, przystępny, a zarazem precyzyjny tok wywodu i często moralizatorski charakter spowodowały, że wypracowany przez Addisona sposób pisania upowszechnił się w Europie. Najpierw tłumaczono numery pisma na inne języki, potem adaptowano poszczególne teksty na użytek czytelników z innych krajów (tak działo się choćby w przypadku naszego „Monitora”), wreszcie wydawano inne, ale wzorowane na nim czasopisma¹⁷.

Z czasem znaczenie słowa „esej” ulegało (wciąż poruszamy się po gruncie angielskim) rozszerzaniu na utwory bardzo różnorodne, nawet wierszowane. Taki tryb rozumowania doprowadza do traktowania terminu

¹⁶ Zob. J.A. Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary terms and Literary Theory*. London 1998.

¹⁷ Badająca historię „Spectatora” Zofia Sinkowa podsumowywała: „Skromne i wychodzące stosunkowo krótko pismo zawdzięczało swoją poczytność i dalszy wpływ na rozwój literatury zarówno umiejętnemu sprecyzowaniu postulatów burżuazji, jak i podaniu ich czytelnikowi w lekkiej i interesującej formie. Łączyło dydaktyzm z rozrywką, służyło za kazanie i za powieść, było podręcznikiem *savoir-vivre*’u i szkółką dobrego smaku. Powodzenie »Spectatora« nie skończyło się zresztą z narodzinami mieszczańskiej powieści czy dalszym rozwojem czasopiśmiennictwa. Był gorliwie czytany przez cały wiek osiemnasty, o czym świadczą jego liczne wydania. W wieku dziewiętnastym i dwudziestym doczekał się również kilku krytycznych edycji [...]”. Z. Sinkowa: *Wstęp*. W: *Spectator*. Wybór, przekł., wstęp i objaśnienia Z. Sinkowa. Wrocław–Kraków 1957, s. XCIV–XCV.

„esej” jako, po prostu, tekstu pisanego na dowolny temat. W starszych opracowaniach encyklopedycznych można wyczytać, że dla angielskiego czytelnika **prawdziwy esej** to rozprawa średniej długości, zwykle prozą, która zajmuje się w sposób łatwy i przygodny danym tematem, ukazując go w subiektywnym, autorskim ujęciu¹⁸.

* * *

Takie właśnie rozumienie eseju było udziałem przywoływanego wcześniej naszego ekonomisty Czesława Bobrowskiego w roku 1960. Posługiwał się on terminem popularnym w anglojęzycznym piśmiennictwie i przemawiał go na użytek własny z całym dobrodziejstwem inwentarza – bez zamiaru wchodzenia na grunt literatury tradycyjnie zwanej piękną. Ekonomista nie udawał literata, ale uważał, że pisze esej. I, tak jak Anglicy, pisał esej, tyle tylko że słowo to oznaczało w tym przypadku tekst, na którego określenie w polszczyźnie znalazłoby się bardziej różnorodne i jednocześnie adekwatne terminy. Miało to miejsce, przypomnijmy, pół wieku temu.

Czy od tamtej pory w kwestiach nazewniczych wiele się zmieniło? Śmiem wątpić. W okresie, który nazywam „dekadą eseistyki” w polskiej literaturze, tj. w latach 90., ukazywały się wypowiedzi osób, jakby niezuważających ówczesnego wzrostu świadomości dotyczącej gatunku podejmowanego przez przedstawicieli tzw. polskiej szkoły eseju na emigracji i w kraju. W adresowanej przede wszystkim do nauczycieli „Polonistyce” można było w 1994 roku przeczytać wypowiedzi anglisty i romanisty. Pierwszy z nich sformułował niezbyt jasną opinię, wedle której:

Dla Polaka napisanie ‘eseju’, w angielskim rozumieniu tego słowa, może przedstawiać intelektualną i kulturową trudność. Kompozycja tej formy wypowiedzi, prostota języka i celu odbiegają bardzo od luźnych zasad pisanej polszczyzny i stanowią, w tym konkretnym ujęciu, istotne cechy tego gatunku¹⁹.

¹⁸ Por. *Encyclopaedia...*, s. 713.

¹⁹ P. Kaszubski: *Esej – prostota angielskiej prozy w pigułce*. „Polonistyka” 1994, nr 2, s. 95.

W dalszej części swego wywodu zaś podał wzór kompozycji, w jego mniemaniu, „eseju”, który jednakowoż najbliższy byłby schematowi rzecznej rozprawki. Nie sposób pojąć tym samym, na czym polegać by miała kulturowa i intelektualna bariera, przed którą stawaliby użytkownicy języka polskiego, z równym powodzeniem pisujący przecież i rozprawki, i eseje literackie (choć te ostatnie od stosunkowo niedawna).

Równie, nie wiedzieć czemu, złe mniemanie o możliwościach polszczyzny w tworzeniu i nazewnictwie esejów przejawiał romanista. W jego artykule można przeczytać:

W języku polskim esej to tylko literacki termin, pozbawiony wieloznaczności francuskiego *essai*. Umykają nam takie znaczenia jak próba, zamiar, doświadczenie, zarys. A właśnie ta wieloznaczność nadaje spójność tak amorficznym *Próbow* Michela de Montaigne, uznawanym za nowożytny prawzór gatunku²⁰.

Trudno ustalić przyczynę, dla której autor pomijał cały szereg wypowiedzi polskich eseistów i komentatorów tego działu pisarstwa, które hołdują właśnie owemu „francuskiemu”, a ściślej – „montaigne’owskiemu” sposobowi pojmowania gatunku. Równie niejasne jest sformułowanie „tylko literacki termin”. Czyżby znaczyło ono, że jest to jedynie termin pusty semantycznie; pozbawiony tekstowych desygnatów w języku polskim? Zapewne nie, choć niefortunne sformułowanie mogło skłaniać i do takich wniosków.

Z takimi oto propozycjami – wyrywkowymi, uproszczonymi, oscylującymi między potocznym rozumieniem wyrazu „esej” a brakiem informacji o wiekowej już tradycji polskiej eseistyki literackiej – spotykać się można było w szkolnej praktyce w latach 90. Oczywiście, publikacje z branżowego pisma nie musiały określać kompetencji esejoznawczej nauczycieli i ich uczniów wtedy, jak i dziś.

Przyszła zatem pora, by przyjrzeć się współczesnym praktykom i dokonać opisu panującego dzisiaj chaosu nazewniczego. Co się do niego przyczynia? Najkrócej mówiąc: rozliczne, a czasami na poły tylko świadome i zamierzone manipulacje dokonywane w obrębie pola semantycznego

²⁰ M. Loba: *Francuska szkoła pisania esaju*. „Polonistyka” 1994, nr 2, s. 91.

wyrazu „esej”. Co istotne, dzieje się to w wypowiedziach różnorodnych – od niefrasobliwych, mimochodem rzuconych określeń uczonych i redaktorów periodyków literackich poczynając, poprzez teksty osób związanych z edukacją szkolną, na pozbawionych sensu ogłoszeniach i komunikatach kończąc. **Nazewnica esejomania kwitnie.** Przyjrzyjmy się uważniej jej przejawom.

Spory udział w jej bezkarnym szerzeniu się ma szkoła. Dlaczego tak się dzieje? Daleka jestem od podzielenia w tym względzie swoiście optymistycznej opinii Macieja Wróblewskiego, który stwierdził kiedyś:

[...] warto sformułować następującą hipotezę: jeśli esej stał się (staje się) gatunkiem „szkolnym” ze wszystkimi tego konsekwencjami (oryginalność stylu i myśli obok językowych i logicznych błędów), to skrytali-
zował się (krystalizuje się) jako powszechnie rozpoznawalna forma²¹.

Twierdzę natomiast, że upowszechnienie tzw. szkolnych esejów nie tylko nie przyczynia się do rozpoznawania formy (bo jakiej i której?), ale także powoduje wiele nieporozumień. By wykazać, że współczesna edukacja może sprzyjać niekontrolowanej esejomanii, proponuję sięgnąć do wybranych programów szkolnych dla liceów i techników. We wstępnych uwagach znajdują się informacje o ich podmiotowym charakterze, zaś w spisach lektur, wykazach celów kształcenia i oczekiwanych rezultatów nauczania można – oczywiście odnośnie esaju – wyczytać sporo ciekawostek.

Otóż można się dowiedzieć, że w klasie drugiej liceum „uczeń pisze list intencyjny i motywacyjny, referat, **esej** [podkr. – M.K.], artykuł, felieton, reportaż do gazetki szkolnej”²², w klasie zaś trzeciej dopiero „pisze życiorys [...]; prowadzi korespondencję prywatną i urzędową [...], dokonuje interpretacji porównawczej tekstów, [...] wypowiada się w formach publi-

²¹ M. Wróblewski: *Moda na esej? (Między szkołą esaju i esejem szkoły)*. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2001, nr 1–2, s. 46.

²² J. Czub-Rojewska, J. Łojek: *Człowiek w kulturze. Program nauczania języka polskiego dla liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego i technikum (zakres podstawowy i rozszerzony), towarzyszący podręcznikom do kształcenia literackiego – autorstwa Andrzeja Borowskiego (kl. I), Mariana Stali (kl. II), Marty Wyki (kl. III), i językowego – autorstwa Renaty Przybylskiej (kl. I–III)*. Kraków 2002, s. 21.

cystycznych, takich jak np. reportaż, felieton, komentarz prasowy [...]”²³. Niekiedy oczekiwania dydaktyczne, mające odpowiadać standardom wymagań egzaminu maturalnego, formułowane bywają bardziej elastycznie; wówczas czytamy: „Po klasie III liceum uczeń umie samodzielnie: [...] **zredagować** list, życiorys, list motywacyjny, podanie, skargę, zażalenie, streszczenie, sprawozdanie, recenzję, **esej** [podkr. – M.K.]”²⁴. Pisywane przez uczniów eseje oczywiście podlegają ocenie²⁵. Nie wiadomo wedle jakich kryteriów. Wiadomo natomiast, że autorzy programów albo wcale nie przewidują czytania przez uczniów-eseistów esejów klasyków gatunku, albo, ewentualnie, wśród lektur fakultatywnych umieszczają *Próby* Michela de Montaigne. Do wyjątków należy twórca rozległego projektu dydaktycznego Adam Regiewicz, który proponuje dodatkowo zapoznanie się z *Esejami dla Kassandry* Jerzego Stempowskiego, *Orfeuszem w piekle XX wieku* Józefa Wittlina oraz *Barbarzyńcą w ogrodzie* Zbigniewa Herberta²⁶. Na jakiej więc podstawie licealni eseiści mają zgłębiać i doskonalić swą sztukę? Ano na takiej, że nie o sztukę eseju literackiego tu chodzi, tylko o coś, co Wróblewski nazwał „esejem szkolnym”, pisząc:

[...] jeśli uczeń szkoły średniej czy nawet starszych klas szkoły podstawowej [wówczas nie było jeszcze wynalazku dydaktycznego zwanego gimnazjami – M.K.] pisze z powodzeniem esej, dodajmy, by nie było nieporozumień – szkolny, to w takim razie arkana jego odczytywania i konstruowania mają szansę stać się udziałem szerszej publiczności literackiej²⁷.

²³ Ibidem. s. 29.

²⁴ Por. M. Jędrychowska i in.: *To lubię! Program nauczania języka polskiego w klasach I–III liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego oraz w klasach I–IV technikum*. Kraków 2002, s. 28.

²⁵ Por. D. Krzyżyk, B. Zeler: *Odcień słowa. Program nauczania języka polskiego w klasach I–III liceów ogólnokształcących i liceów profilowanych. Kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym*. Katowice 2002, s. 30.

²⁶ Por. A. Regiewicz: *Dialog ze światem. Program nauczania języka polskiego dla liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego i technikum (zakres podstawowy i rozszerzony), towarzyszący podręcznikom do kształcenia literackiego – autorstwa Andrzeja Borowskiego (kl. I), Mariana Stali (kl. II), Marty Wyki (kl. III), i językowego – autorstwa Renaty Przybylskiej (kl. I–III)*. Kraków 2002, s. 44, 54.

²⁷ M. Wróblewski: *Moda na esej?...*, s. 45.

W jednym z programów wyraźnie wymienia się esej wśród gatunków dziennikarskich i publicystycznych²⁸. Zatem szkolne pisanie esejów polegać ma na ćwiczeniach stylistycznych, bo na czymże jeszcze?

W taki oto sposób spełnia się apokaliptyczna dla eseju wizja Doroty Heck, która już przed niemal dwiema dekadami pisała:

W latach dziewięćdziesiątych już – bardzo powoli wprawdzie – odchodzi się w Polsce od traktowania słowa *esej* jako subtelного komplementu. Bywa ono nawet wyrazem lekceważenia. Czegoś nie warto czytać, bo to tylko pozbawiony walorów poznawczych, napiętnowany tupetem subiektywizmu, nonszalancki esej. Zabawne, że jeszcze **eseista** służy do sprawiania przyjemności tak nazwanemu recenzentowi, felietoniście, krytykowi, księdzu, dziennikarzowi, politykowi. Etykieta językowa zdaje się umieszczać **eseistę** w kontekstach uprzejmych powitań-prezentacji.

Esej jednak już nuży odbiorcę [...]. Samo pojęcie z jednej strony się dewaluuje i może, jak w kręgu anglosaskim, będzie formą ćwiczeń szkolnych, z drugiej zaś, rozszerza zakres na pogranicza już nie tylko literatury i piśmiennictwa naukowego, ale całości piśmiennictwa i efemerycznego artystycznego ekscesu²⁹.

Być może odczuwalne jest znużenie odbiorców – nie tyle jednak gatunkiem czy formą eseju, bo nad tym czytelnicy masowo się przecież nie zastanawiają – ile powszechną modą na pisanie esejów – istną esejomanią. Nastolatkomie wprzód ćwiczą się w „redagowaniu” esejów, a później uczyć się będą, jak pisać interpretację utworu oraz... życiorys. „Eseje” w szkolnych wydaniach stanowią więc synonim wypracowań, które tym różnią się od pocziwych, staroświeckich rozprawek, że są... bezkształtne. Wszak esej jest swobodną wypowiedzią na dowolny temat³⁰. Takie

²⁸ Por. D. Krzyżyk, B. Zeler: *Odcień słowa...*, s. 16, 21.

²⁹ D. Heck: *Spór czy lament? Wokół problemów aksjologicznych w eseistyce polskiej (1957–1989)*. Wrocław 1996, s. 17–18.

³⁰ Wszystko to dzieje się, niestety, w realiach nieustannie trwającej, fatalnej reformy oświatowej. Ciekawym przyczynkiem do rozważań o sposobach rozumienia eseju przez publicystów i, jednocześnie, o reformie szkolnej praktyki może być wywiad z Włodzimierzem Paszyńskim, którego zwolniono z pracy w ministerstwie z powodu negocjowania założeń reformy zainicjowanej przez Mirosława Handkego. Przeprowadzona przez Ewę

pojmowanie eseju sytuuje się na przeciwnym biegunie w stosunku do tego zaproponowanego i udokumentowanego przez Dybciaka.

Z tak zredukowanej definicji, wziętej bardziej z angielskiego niżli polskiego słownika terminów literackich, wywodzi się, lansowane w programach szkolnych, a co za tym idzie – w powszechnej świadomości, przeświadczenie o łatwości formy. Trwa zatem pospolite ruszenie esejotwórcze. Widać jego efekty nie tylko w praktyce szkolnej, ale również w książkach, w gazetach, w (niekoniecznie) literackich periodykach. Przeglądając rubryki zatytułowane „Esej”, trudno się często oprzeć wrażeniu, że redaktorzy gromadzą w nich najrozmaitsze fragmenty prozy: mniej lub bardziej dyskursywnej, mniej lub bardziej osobistej, mniej lub bardziej metaliterackiej. Czasami, na wszelki wypadek, rubryki te opatrzone bywają nazwami łączonymi typu „Eseje / Szkice / Przyczynki krytyczne”, jak choćby we wziętym „wrywkowo” z półki dwumiesięcznika „Topos”. Eseje literackie też tam można znaleźć, a oprócz nich analizę porównawczą, artykuł interpretacyjny, intelektualny dziennik podróży itp.³¹.

Winnicką rozmowa ujawnia m.in. wyczulenie publicystów na słowo „esej”, dowodzące jego popularności i towarzyszącej mu aury nowoczesności, atrakcyjności itd. Paszyński na pytanie o projekty zmian w egzaminie maturalnym z języka polskiego, opracowywane w latach 90. przez ośrodek Nowa Matura, odpowiadał:

„Zwiększyliśmy do pięciu liczbę tematów do wyboru. Można było wybrać formę. Dla najbardziej odważnych był esej, a także rozprawka, interpretacja, analiza utworu poetyckiego. Był też do wyboru fragment tekstu do analizy, ale nigdy nie było tematu: *Udowodnij, że....* Prosiłiśmy o poparcie lub zabicie tezy na podstawie danego tekstu, ale i innych doświadczeń” (s. 20).

Riposta dziennikarki brzmiała: „Proszę podać przykład tematu na esej”. E. Winnicka, występująca w roli zwolenniczki nowego, testowego egzaminu maturalnego, wydo była z dość różnorodnej wypowiedzi to jedno właśnie słowo. Zob. E. Winnicka: *Klucz wyuczony. Rozmowa z Włodzimierzem Paszyńskim*. „Polityka” 2008, nr 21, s. 20–22.

Projekt Nowej Matury nie zyskał aprobaty. Jego miejsce zajęły sprawdziany testowe, w których na niestandardowe, choć logiczne opracowanie odpowiedzi nie ma miejsca. Rozmowa o eseju literackim, a nawet o eseju pojmowanym potocznie – jako forma zamkniętej wypowiedzi pisemnej, w obecnej praktyce szkolnej wydaje się bezprzemiętowa.

³¹ Zob. np. kolejno: J. Roszak: *Marilenleben Dürera – Rilkego – Hindemitha budowanie apokryfów*; K. Kuczyńska-Koschany: *Istnienie: przeliterować. O IX elegii dui-nejskiej Rainera Marii Rilkego*; M. Wittbrot: *O przyjaźni i samotności*. „Topos” 2005, nr 4, s. 25–35; 43–52; 79–92.

Zaznaczam, że proponowane nazewnictwo absolutnie nie służy wartościowaniu. Oczywiście, przyczepienie tej lub innej etykiety z pojęciem genologicznym niczego gotowemu tekstowi nie ujmie i nie doda. Może więc nie warto wskrzeszać upiórów normatywizmu? Zastanawiające jest tylko jedno: dlaczego uczestnicy życia literackiego tak łatwo rezygnują z dostępnego im bogactwa nazewniczego i formalnego? Dlaczego chętnie wtlaczają różnorodne teksty w jedne ramy eseju? Z powodu ich ogromu, dziurawości albo rozciągliwości? A skąd bierze się awersja do pisywania tzw. rozpraw i artykułów?

Przyczyn tego stanu rzeczy jest kilka. Zwolennicy pisywania „esejów” wykazują się, z jednej strony, lenistwem intelektualnym, postępując w myśl zasady: po co formułować tezę, po co mozolnie dowodzić jej słuszności, zastanawiać się nad racjami oponentów i zbijać przewidywane kontrargumenty? Lepiej postawić na swobodę indywidualnego myślenia. Nienowa to, a jakże żywotna postawa! Już w 1947 roku zdiagnozował ją Kazimierz Wyka, pisząc z irytacją:

Jeżeli *essay* nieraz zawodzi, to dlatego, ponieważ facet przypuszczał, że skoro zacznie to i owo pisać, to może po drodze sam się dowie, co właściwie miał do powiedzenia.

Niejednen daje się tak nabrać – pozornej – łatwości tego gatunku³².

Współczesne sprzyjanie esejowi bierze się przecież nie tylko z ignorancji. Ma swe źródła (to druga strona zagadnienia) w asekuracyjnej postawie autorów, którą jakże łatwo dziś usprawiedliwić. Po co narażać się – myśli ten i ów – na zarzut niewyczerpania tematu, nieprzywołania jakiegoś stanowiska, po co jednoznacznie zamykać tekst w czasach, gdy lawinowo przyrasta ilość publikacji na wszelkie tematy? Obawa przed zoilowską krytyką łączy się z niechęcią do pogłębionych polemik i przyczajoną prawdą dzisiejszej antywiary, że wszystko jest względne.

Ochocze przyznawanie się do pisania esejów (niezależnie od efektów) wiąże się też z kojarzeniem dwóch obszarów – eseistyki i wolności. Tak samo jak łatwo przychodzi niektórym pomylić wolność społeczną z bez-

³² K. Wyka: *Porozmawiajmy o essayu*. W: *Idem: Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956, s. 302.

hołowiem, tak też łatwo pomieszać indywidualną prezentację przemysłanego poglądu z niespójnym głędzeniem.

Dzisiejsza esejomania, na szczęście, niejedno ma oblicze i – niejedną przyczynę. Bywa, że wynika ze „szlachetnego snobizmu”, z zamiaru dołączenia do grona takich mądrych, dowcipnych albo poważnych, a szanowanych autorów, o których „skądinąd wiadomo”, że byli / są eseistami. Tę postawę warunkuje tylko i aż jedno: zdolność do uznania kogoś innego za mistrza. Nie wszyscy tę umiejętność posiadli. Wielu natomiast odczuwa nieodpartą potrzebę podzielenia się z publicznością czytającą własnymi cennymi przemyśleniami. Wobec tego po dziś dzień sprawy mają się tak, jak opisał je w „Tygodniku Powszechnym” na przełomie tysiącleci Jan Błoński:

Tak więc poezja w Polsce kwitnie, powieść kuleje, sztuki teatru radzą sobie jak mogą... jaki zaś gatunek idzie w górę? Chyba literacka refleksja, wspomnienia, wszelkie wypowiedzi o niejasnych konturach, które coraz częściej nazywa się w Polsce esejami, choć tradycyjnemu esejowi nie zawsze są wierne. Ale nie przypadkiem esej nie ukrywał swojej niejasnej i nawet bękarciej genealogii. Wśród autorów przyrubał łatwo talenty, nie wstydził się dyletantów ani swoich na wpół rozrywkowych początków. Jeśli zaś cenił sobie wiedzę, to ją ukrywał... Słowem, esej jest krainą maski i zabawy. Jest też raczej obojętny na sukces i silnie zakotwiczony w autobiografię, bo przecież skąd, jeśli nie z życia własnego (i zwłaszcza z własnych lektur) wydobywa eseista substancję swej sztuki? [...] Inna rzecz, że ze stłuczonych fragmentów, masek i wszelakiego grochu z kapustą odsłonić się powinno oblicze myślące i znamionujące mądrość i doświadczenie... Czy głębokie, to już inna sprawa³³.

Błoński obserwował życie literackie. Dostrzegał rosnącą popularność „wypowiedzi o niejasnych konturach” i to, że nazywa się je esejami. Przyjmował ten stan rzeczy do wiadomości, ale nie zapadał w związek z nim na swoistą afazję. Nadal posługiwał się przecież takimi pojęciami, jak tradycyjny esej, literacka refleksja, wspomnienie. Sam natomiast zbiorów swoich tekstów z „Tygodnika Powszechnego” z lat 2000–2001 nazwał nie „esejami”, tylko „mieszaninami”. Wydawca poczuł się zobowiązany do

³³ J. Błoński: *Król esej?* W: Idem: *Mieszaniny*. Kraków 2001, s. 40.

wy tłumaczenia na czwartej stronie okładki, że chodzi o „mistrzowskie mikroeseje”, a w nocie wydawniczej jasno wyłożył, że w książce zebrane są „eseje”³⁴. *Ex post* zaprowadzono porządek w języku autora *Romansu z tekstem*. Czemu jednak nie posłużono się innym terminem: felieton? Przecież rubryki felietonistyczne figurowały i nadal figurują w szacownym tygodniku. Warto dodać, że nie wstydziła się felietonu Kazimiera Kijowska, kiedy pisała *Wprowadzenie* do pośmiertnie wydawanych w zwartej postaci *Bolesnych prowokacji* – „małych form literackich” Andrzeja Kijowskiego³⁵, drukowanych uprzednio także w „Tygodniku Powszechnym” w latach 70. Kijowska wydała jednak *Bolesne prowokacje* w 1989 roku. Dzisiaj pisuje się eseje. Cokolwiek miałoby to oznaczać.

* * *

A oznaczać może wiele. Świadczyć o tym mogą niektóre wypowiedzi profesjonalistów w dziedzinie literatury: badaczy i samych pisarzy współczesnych. Dla przykładu – Michał Paweł Markowski w 2001 roku opublikował *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Wcześniej, w znanym tekście teoretycznym, zastrzegł, że nie ma poetyki eseju; są tylko poetyki esejów³⁶. Na czym więc zasadza się poetyka tytułowego *Wystętku* i tekstów mu towarzyszących? Na łączeniu cytatów i własnych refleksji, czasem płynących z inspiracji cudzym tekstem, a czasem tylko pozornie doń nawiązujących. Cytuje bowiem twórców najróżniejszych, a rozważania o lekturze i pisaniu prowadzi szlakiem wytyczonym przez, tłumaczonych zresztą przez siebie, autorów z Derridą i Foucaultem na czele. Wypisy sąsiadują tu z komentarzem i krytyką impresyjną. Całość otwiera wielce znaczące motto z pism Michela Foucault i jedyny przypis, w którym czytamy:

³⁴ Zob. ibidem, *Nota wydawnicza*, s. 89.

³⁵ Zob. K. Kijowska: *Wprowadzenie*. W: A. Kijowski: *Bolesne prowokacje*. Poznań 1989, s. 5.

³⁶ Zob. M.P. Markowski: *Czy możliwa jest poetyka eseju?* W: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasik. Warszawa 1995, s. 109–119. Kwestię też zawartych w tym artykule podejmę później. Zob. rozdz. *Próby klasyfikacji oraz domniemane kierunki ewolucji formy*.

Od razu na wstępie zapowiadam, że w książce niniejszej, która jest **zbiorem esejów** [podkr. M.K.], a nie naukową dysertacją, świadomie zrezygnowałem z przypisów (być może zatem czytelnicy rzeczywiście uwierzą, że są to eseje)³⁷.

Czy wierzył w to sam autor, trudno orzec, tym bardziej że trzy lata później, nieustannie deklarując we wstępie do *Pragnienia i bałwochwalstwa* awersję do przypisów („Owszem, piszę bez przypisów, staram się nie obciążać tekstów erudycyjnym багаżem, unikam (jak mogę) naukowego żargonu [...]”³⁸), określił już ów nowy ton mianem „felietonów metafizycznych”. Po kolejnych pięciu latach wydał zbiór *Życie na miarę literatury* i opatrzył go znowu podtytułem *Eseje*, poprzedzając przy tym odautorskim wstępem, w którym przypominał własny pomysł na uzasadnienie braku przypisów do tekstów pełnych cytatów i innych odniesień literackich:

Chcąc czytelnikowi ułatwić czytanie, a jednocześnie zbliżyć bardziej do literatury (albowiem traktuję swoje pisanie jako zajęcie literackie, nie naukowe), zdecydowałem się odrzucić wszystkie przypisy, które kiedyś tak skrupulatnie sporządzałem. [...] Jestem tu zresztą dość konsekwentny: poczynawszy od *Występk* (2001), w każdej książce eseistycznej cytacje zaznaczam, ale ich nie lokalizuję³⁹.

Tutaj autor nie ma już wątpliwości, że napisał i wydał eseje. Tak jednoznacznie określa swe teksty. Może wprawdzie prowokować do pytań o status eseju wyrażona przezeń sugestia, że rangę eseju osiąga tekst dotyczący literatury wówczas, gdy pozbawi się go tzw. aparatu naukowego, który ma odstręczać od lektury czytelnika... Czy można się jednakowoż dziwić, że dla kogoś, kto twierdził u zarania swej „drogi esejopisarskiej”:

Kto nie pisze, kto nie decyduje się na występek, kto nie oddaje się na łup czasu, tego nie ma. Kto jest, skazuje się na pisanie⁴⁰.

³⁷ M.P. Markowski: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001, s. 5.

³⁸ M.P. Markowski: *Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne*. Kraków 2004, s. 7.

³⁹ M.P. Markowski: *Od autora*. W: Idem: *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków 2009, s. 9.

⁴⁰ M.P. Markowski: *Występek...*, s. 47.

– nazewnictwo jest kwestią zgola trzeciorzędną? Eseistyczność, a czasami esejowość owych tekstów polega na prywatyzowaniu i pozornym „uprzyśtępnianiu” wywodu dotyczącego hermetycznych zagadnień; często (jak miało to miejsce w *Występku*) na podawaniu do druku naukowego brulionu.

Warto tutaj jeszcze powrócić do wziętego z Foucaulta motta, o którym wspomniałam wcześniej, że jest wielce znaczące. Czytamy w nim mianowicie:

Jeśli miałbym pisać książkę, by zakomunikować to, co myślałem, zanim zacząłem pisać, nie miałbym odwagi się tym zająć. Piszę tylko dlatego, że nie wiem dokładnie, co mam myśleć o tym, o czym chciałbym pomyśleć. [...] Jestem eksperymentatorem w tym sensie, że piszę, by się zmienić i nie myśleć już tego, co myślałem do tej pory⁴¹.

Skoro Markowski te właśnie słowa wybrał, by zainicjować nimi zbiór własnych esejów, to zasugerował czytelnikowi, że pisanie (w tym przypadku: esejów, a więc – można przyjąć – że i sam „esej”) oznacza dla niego metodę poznawania siebie, **metodę autoanalizy**. Następuje tu zatem przesunięcie semantyczne: termin „esej” nie jest już odnoszony głównie do konkretnego, zamierzonego tekstu językowego, ale do procesu tworzenia. Zostaje „przetransferowany” z obszaru genologii do, socjologicznego w gruncie rzeczy, **obszaru badań procesu twórczego**. Nawiasem mówiąc, można odnieść wrażenie, że dochodzi tu do pomieszania kategorii czynności i wytworu, które precyzyjnie rozgraniczył już na początku XX wieku Kazimierz Twardowski⁴².

⁴¹ Ibidem, s. 5.

⁴² Filozof pisał: „To, co dzięki, wskutek jakiejś czynności, czyli przez tę czynność powstaje, można nazwać **wytworem** tej czynności [...], przy czym zachodzi, jak wiemy, stopniowanie od przypadków, w których wytwór niemal się zlewa z wytwarzającą go czynnością, aż do przypadków, w których czynność i jej wytwór coraz wyraźniej się rozstępują” (s. 220).

Rozważając zaś kwestię relacji z materiałem, na którym dokonuje się czynność, doprowadził: „Ściśle więc rzecz biorąc, wytworem czynności jest tylko nowy układ, przeobrażenie, przekształcenie materiału, gdyż materiał istniał już przed czynnością” (s. 229).

Zob. K. Twardowski: *O czynnościach i wytworach*. W: Idem: *Wybrane pisma filozoficzne*. Warszawa 1965, s. 217–240.

Markowski próbuje oba te obszary połączyć, tworząc swoistą poezję: metaforyczną literaturę o literaturze. Pisze więc:

Pisanie i czytanie to bez wątpienia dwie formy tego samego występku, którego dowodem jest tekst. [...] Pisanie i czytanie są występkami dlatego, że się występuje poza granice samego siebie: nieodwołalnie i nie-skutecznie⁴³.

Pisanie staje się czynnością autoteliczną. Jego wykonawca zaś, poniekąd wbrew sobie, bywa twórcą esejów, czyli tekstów o swoistej, odrębnej od innych konstrukcji, innymi razy pozostając tylko (nawiązując do ustaleń z rozdziału o Brzozowskim) parergonistą – pisarzem zbierającym nieustrukturyzowany materiał do przyszłych książek. Skądinąd zajmujące eksperymenty pisarsko-nazewnicze M.P. Markowskiego znakomicie ilustrują upowszechniający się ostatnimi czasy, a preferowany przez literaturoznawców, sposób pisania.

W jakiejś mierze odnieść można do niego opinię Włodzimierza Boleckiego, wyrażoną przy okazji dyskusji o kondycji współczesnej nauki o literaturze. Podczas krakowskiego Zjazdu Polonistów Bolecki powiedział mianowicie:

Czytając rozmaite prace literaturoznawcze mam wrażenie, że ich autorzy nie odróżniają hipotezy od hipostazy, eksperymentu od ekspresji, spekulacji od specyfiki, **kompilacji od kompozycji** [podkr. – M.K.], a argumentacji od arogancji. Jest tak, jakby bogactwo literaturoznawczych dyskursów, interpretacji, pomysłów, idei czy tematów zastąpiło dziś refleksję metodologiczną nad intersubiektywnymi regułami postępowania badawczego, bez których przestrzegania, nie łudźmy się, **literaturoznawstwo będzie dryfować w najlepszym razie ku eseistyce** [podkr. – M.K.], ku filozofii literatury, krytyce literackiej czy artystycznej, a w końcu – ku publicystyce, ale nie nauce⁴⁴.

⁴³ M.P. Markowski: *Występek. Fragmenty o pisaniu*. W: Idem: *Występek...*, s. 19.

⁴⁴ W. Bolecki: *Pytania o przedmiot literaturoznawstwa*. „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2, s. 19.

Pozwoliłam sobie na podkreślenie dwóch wyimków z cytowanego fragmentu. Szczególnie znacząca wydała mi się bowiem obserwacja Boleckiego dotycząca fakultatywnego traktowania kompozycji i kompilacji oraz jego prognoza dotycząca „dryfowania ku eseistyce” tekstów do tej pory naukowych. Autorzy pisujący współcześnie o zjawiskach literackich często, jak M.P. Markowski, zmierzają do przełamania hermetyczności swoich wypowiedzi. Starają się pisać tak, by zyskać jak najszersze grono czytelników, niekoniecznie „specjalistów”, czyli wykształconych filologów. Tendencja owa ma szansę zaowocować interesującymi artykułami i książkami⁴⁵, ale rodzi też niebezpieczeństwo rozpowszechnienia chaotycznych kompilacji, które z esejem – w jakiegokolwiek odmianie – nie mają nic wspólnego.

Albo czytelnicy otrzymają więc eseizowane rozprawy, albo radosną twórczość typu „pamiętnik duszy / umysłu (w zależności od preferowanego światopoglądu) piszącego czytelnika”. Ta druga odmiana może mieć znaczenie terapeutyczne dla autorów; może mieć wartość warsztatową – stanowić ćwiczenie lub zasób materiału do opracowania. Gorzej, gdy jako „esej” trafia do rąk niewyrobionych czytelników, bo utwierdza ich w popularnym dziś przekonaniu, że „esej to bigos”, czyli jakikolwiek tekst o czymkolwiek dla każdego.

* * *

„Pisanie i czytanie”, traktowane przez Markowskiego jako peryfrazystyczny synonim eseistyki, zajmuje także profesjonalnych pisarzy współczesnych. Doskonałym przykładem będzie twórca nie byle jaki, bo cieszący się uznaniem i popularnością Andrzej Stasiuk. Tenże Stasiuk zdobył się na wyznanie:

⁴⁵ O podobnej tendencji mówiła Magdalena Rabizo-Birek: „[...] wypada się cieszyć, że w uniwersyteckiej polonistyce powracają do łask bardziej popularne formy dyskursu, zwłaszcza esej, który ma szansę znaleźć czytelników także poza kręgiem badaczy literatury czy językoznawców. Lektura tak pisanych tekstów naukowych bywa przeżyciem nie mniejszym niż czytanie literatury pięknej [...]. Wciąż odczuwany jest brak kompetencji, ale w przystępny sposób napisanych książek o literaturze i języku. Mogłyby one skuteczniej przeciwstawić się zalewowi bryków i trywializujących problemy opracowań”. M. Rabizo-Birek: *Polonistyka na rozdrożu*. „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2, s. 217.

Pisanie jest wymienianiem nazw. Tak samo jest z podróżą, gdy koraliki geografii nawlekają się na nitkę życia. Ani z lektury, ani z drogi nie wracamy wiele mądrzejsi⁴⁶.

Słowa te umieścił w wydanej wraz z Jurijem Andruchowyczem *Mojej Europie* opatrzonej podtytułem *Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Część napisana przez Stasiuka zwie się zaś *Dziennik okrętowy*. Pewnie dlatego, że pisany jest nocami, w samotności i zawiera wspomnienia i rozmyślenia człowieka otoczonego przez bezkres, nie wód wprawdzie, ale środkowoeuropejskich równin. Charakter zapisków odpowiada rzeczywiście prywatnemu dziennikowi albo raptularzowi, ale autor wskazuje wyraźną klasyfikację – esej! Może zatem, jak proponuje Stanisław Balbus, należałoby czytać tekst Stasiuka w kontekście wskazanych odniesień genologicznych?⁴⁷ Byłby więc świadomym dialogiem zarówno z tradycją diarystyczną jak i pokrewną jej – eseistyczną. Jest to, jak najbardziej, wykonalny styl odbioru. Czytamy zatem:

Robiąc niedawno pranie, poczułem w nagłym olśnieniu, że jestem środkowym Europejczykiem⁴⁸.

To odkrycie nie wzięło się wszak z niczego, ale z wcześniejszych zajęć i rozmyślań:

Oczywiście, nie mogę oprzeć się pokusie i wykreślam wokół Wołowca na mapie [za pomocą cyrkla – M.K.] trzystukilometrowy krąg, żeby określić swoją środkową Europę⁴⁹.

I dalej:

Ach, Europo, budzę się czasem w nocy i słucham słowackiego radia Vychod albo radia Rebeka. Nie mogę spać i jestem ciekaw, co u ciebie⁵⁰.

⁴⁶ A. Stasiuk: *Dziennik okrętowy*. W: J. Andruchowycz, A. Stasiuk: *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec 2001, s. 99–100.

⁴⁷ S. Balbus: „Zagłada gatunków”. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 34–36.

⁴⁸ A. Stasiuk: *Dziennik...*, s. 111.

⁴⁹ Ibidem, s. 77.

⁵⁰ Ibidem, s. 106.

Ciekawostki z życia autora, okruchy wspomnień z jego podróży, uwagi czasem śmieszne, czasem banalne, czasem wzruszające tworzą mieszaninę, którą należałoby, zgodnie z autorską sugestią, wpisać w kontekst eseistycznej tradycji. Wpisujemy zatem:

Jadąc na Zachód, miałem świadomość, że widzę po raz ostatni skrawek Europy Wschodniej, która od ćwierć wieku kurczyła się pod moimi stopami⁵¹.

– wspominał w 1948 roku wojenną przeprawę przez Karpaty Jerzy Stempowski, którego testy: eseje i dzienniki podróży w ostatnich latach wydało przecież Stasiukowe wydawnictwo „Czarne”⁵². W konfrontacji tekstów dwóch autorów wywodzących się z Europy Środkowej te współczesne tracą. Owszem nade wszystko są po prostu inne, bo też wydała je jakże skurczona – pod każdym względem – Europa. Zrezygnujmy lepiej z umieszczania ich w kontekście kultury wysokiej i zgódźmy się, że tym, co je naturalnie znamionuje, jest swojska, popularna, powiedzmy najwyżej – „esejowość”⁵³.

* * *

Dlaczego, mimo wszystko, tak wielu współczesnych autorów: znanych i nieznanymi, profesjonalistów i amatorów, chętnie przyznaje się do pisywania esejów, choć skutki przynosi to różne? Przypomnijmy powody: Esej wciąż zachowuje atrakcyjność ze względu na tradycyjnie nobilitujący twórce charakter, więc nęci wielu. Esej jest trudną formą, więc nie każdemu i nie zawsze się udaje. Esej **wydaje się** formą łatwą i aktualną ze względu na przynależne mu subiektywizm i amorficzność, więc rzesze domorośłych „eseistów” szarżują i... w szarżach giną. I jeszcze jedno: Słowo „esej” stało się modne. Zaczęto je traktować jak kalkę z angielszczyzny i – w konse-

⁵¹ J. Stempowski: *Eseje*. Kraków 1984, s. 17.

⁵² Zob. J. Stempowski: *Od Berdyczowa do Laffitów*. Wołowiec 2001.

⁵³ Bardziej wszechstronne analizy pisarstwa A. Stasiuka pozwalają wykazać, że nosi ono znamiona eseistyczne. Zob. M. Gruszka: *Co dalej z polskim esejem? Przypadek Andrzeja Stasiuka*. W: *W szkole polskich esejistów*. Red. M. Krakowiak. Katowice 2007, s. 143–159. Na to opracowanie zwraca także uwagę P. Potrykus-Woźniak, autorka *Słownika nowych gatunków i zjawisk literackich* (Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 37–39).

kwencji – obejmować nim prywatne zapiski, wypracowania szkolne, teksty literackie i popularnonaukowe. Nastąpiło ogromne rozszerzenie znaczenia słowa. To popularna dziś tendencja językowa. (Dość przypomnieć dzieje „generacji”, „galerii”, „epifanii”). Niestety, wraz z rozszerzaniem znaczeń słowa tracą funkcjonalność. Funkcja komunikacyjna ustępuje bełkotowi.

Tak samo jak nie warto dążyć do zewnętrznego ograniczania literatury, tak też nie warto bez zastanowienia majstrować przy języku – również subkodie genologicznym – to szkodzi zarówno ubożającemu systemowi językowemu, jak i jego użytkownikom, którzy jeszcze chwila i zaczną mówić o *Panu Tadeuszu* – story, a o *Samochwale Brzechwy* – np. tragedia, bo przecież „to tylko słowa”⁵⁴. Ofiarą rozchwiania systemu językowego nieustannie i coraz częściej pada esej jako pojęcie i przedmiot genologiczny. „Zamachów” najczęściej dokonują ci, którzy bądź nadmiernie cenią stosowanie metafor w języku codziennym, bądź bezrefleksyjnie powielają cudze komunikaty. W pierwszym przypadku pojawiają się, skądinąd zabawne albo i ładne, ale nie wiadomo co oznaczające sformułowania typu: „Festiwal jest esejem”⁵⁵, tudzież – popularne także w naukowych opracowaniach – „esej to postawa”⁵⁶. Można zauważyć przedziwną tendencję językową, wiodącą do wtórnego udosławiania metafor; wręcz do ich reizacji. W drugim natomiast przypadku szkody mogą być większe. Oto treść pewnego komunikatu sprzed trzech lat:

Szanowni Państwo,

Goi Peace Foundation zaprasza dzieci i młodzież z całego świata do udziału w **konkursie na esej**. Na zwycięzców czekają nagrody pieniężne. Autor najlepszej pracy pojedzie do Tokio.

⁵⁴ Zob. M. Krakowiak: *Eseistyczność – esejomania – esejowość, czyli jak sobie radzić ze współczesnym piśmiennictwem autorefleksyjnym*. W: *Świat przez pryzmat „ja”*. T. 1: *Teorie i autobiograficzne rekonesanse*. Red. B. Gontarz, M. Krakowiak. Katowice 2006, s. 30–37.

⁵⁵ P. Zaczekowski: *Śnimy nasz sen*. „Kameralnik. Gazeta XVI Górnoląskiego Festiwalu Sztuki Kameralnej” 9 listopada 2007, s. 1.

⁵⁶ Jako dowód wystarczy przywołać choćby książki z serii TAIWPN „Universitas” *Horyzonty nowoczesności*: A. Zawadzki: *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. Kraków 2001; R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006.

Temat eseju brzmi: *Mój projekt na pozytywną zmianę w środowisku. Jak mogę się przyczynić do zrównoważonego rozwoju w mojej społeczności?* Konkurs odbywa się w dwóch kategoriach wiekowych – dziecięcej (do lat 14) i młodzieżowej (do lat 25). Długość prac nie powinna przekraczać 800 słów. Eseje powinny być napisane w języku angielskim, hiszpańskim, niemieckim lub francuskim. Nie mogą być wcześniej publikowane. Autor najlepszego eseju pojedzie do Tokio na Międzynarodowe Forum Młodzieży⁵⁷.

Konkurs, jakich wiele. Z naszego punktu widzenia jednak jest to swoiste *signum temporis*. Młodzi autorzy, także polscy, mają napisać w nie własnym języku 800 słów na zadany temat, który zaczyna się od słów „Mój projekt...”. Globalny wymiar przedsięwzięcia, nieuwzględnienie indywidualnej tradycji kulturowej, której bezpośrednim nośnikiem jest język etniczny, trzy-, względnie czterostronicowa objętość, wreszcie wskazanie na projektowy, a więc zamknięty i systemowy charakter pracy – oto wytyczne dla uczestników konkursu, wskazujące na pewno nie na esej, który rzekomo miałyby się stać efektem ich pracy. Każde z tych wskazań bowiem stanowi dokładną odwrotność wybranej cechy gatunkowej eseju. Podobne zaproszenie do udziału w konkursie z atrakcyjnymi nagrodami sprzyja rozpowszechnianiu kalki językowej, w gruncie rzeczy pustej semantycznie, którą z powodzeniem polski pośrednik i kolporter wiadomości o konkursie mógł zastąpić wyrazem „tekst” lub – konkretnie – „projekt”.

We współczesnym języku polskim wyraz „esej” pojawia się dość często. Używany bywa w różnych kontekstach, co – oczywiście – sprzyja zwielokrotnieniu znaczeń. Korzystają z tego twórcy i komentatorzy zjawisk kulturowych, definiując „esej” z jednej strony jako postawę reprezentowaną przez pisarza albo jako sposób rozumowania bądź wręcz: filozofowania. Są to swoiste metafory, pozwalające ująć w skrótowej formie bogactwo sensów, odnoszących się i do procesu twórczego, i do wiodących w danej epoce tendencji światopoglądowych, i do typu ekspresji artystycznej, itd. Z drugiej strony „esej” zaczyna być traktowany jako synonim każdego

⁵⁷ Źródło: Wiadomość e-mail Działu Projektów Międzynarodowych i Współpracy z Zagranicą Uniwersytetu Śląskiego us.edu.pl (data dostępu: 14 kwietnia 2008).

tekstu napisanego, w czym widać rosnący wpływ języka angielskiego na polski⁵⁸.

Jako że wyraz „esej” obecny jest w polszczyźnie od stosunkowo niedawna, bo zaledwie od ponad jednego tylko wieku (jeszcze w pierwszej połowie XX wieku funkcjonowała obca jego pisownia) i dość długo konkurował ze „szkicem”, to intensywne poszerzanie jego pola znaczeniowego skutkuje nazewniczym chaosem. W zamieszaniu tym ginie świadomość istnienia desygnatów nazwy. To dość niebezpieczne zjawisko, albowiem bez ustalenia, o czym mówimy – o artystycznym tekście literackim, o tekście publicystycznym, o dowolnej wypowiedzi pisanej, o postawie człowieka, o sposobie kompozycji dowolnego artefaktu – porozumienie i dyskusja nie będą w ogóle możliwe.

By ustrzec się podobnie patowej sytuacji, powtórzę: tym, co interesuje mnie w niniejszej rozprawie, jest esej literacki; a najdokładniej: gatunek zwany polskim esejem literackim.

⁵⁸ O rosnącym oddziaływaniu języka angielskiego świadczy w pewien sposób i to, że w adresowanym do współczesnego odbiorcy nowym słowniku gatunków i zjawisk literackich przy hasle „esej” pojawia się w nawiasie tylko angielski odpowiednik terminu: (ang. *essay* – próba). Zob. P. Potrykus-Woźniak: *Słownik nowych gatunków...*, s. 33.

Literackość czy nieliterackość eseju?

Mojej Mamie

Skoro w zakończeniu poprzedniego rozdziału zadeklarowałam jednoznacznie, że interesuje mnie **gatunek literacki „esej”**, uważam za konieczne poczynienie niewielkiej dygresji, dotyczącej rozumienia kwestii samej **literackości**. Kluczowe dla nauki o literaturze pytanie o jej przedmiot na przestrzeni epok doczekało się wielu propozycji odpowiedzi, spośród których nie wszystkie pozwalałyby traktować teksty eseistyczne jako rodzaj literatury pięknej – a o takiej przywykliśmy myśleć, gdy rozpatrujemy kwestię gatunków literackich.

Przedmiotem nauki o literaturze jest literatura. To, tautologicznie brzmiące, zdanie zarazem wyczerpuje odpowiedź i niczego nie wyjaśnia. Otwiera bowiem – i to nie od dzisiaj – wieloaspektową dyskusję, dotyczącą wyznaczników literackości. Bardzo interesującym zagadnieniem jest śledzenie dziejów eseju w konfrontacji z kolejnymi koncepcjami literackości. Myślenie o eseju w kontekście jego literackości przeszło niebywałą ewolucję – od negowania z powodu niespełniania ustanowionych kryteriów, poprzez łagodzenie stanowisk, po traktowanie go jako odrębnej formy rodzajowej czy wręcz kategorii komunikacyjnej. Tym samym wydaje się, że mówienie o eseju na powrót przestaje być rozmową o literaturze, choć trudno mówić tu jedynie o powrocie do punktu wyjścia.

Owa kalejdoskopowa zmienność stanowisk jest nierozzerwalnie związana ze zmianami w pojmowaniu literatury: co nią jest, a co nie; gdzie sięgają jej granice, o ile w ogóle można je wytyczyć. Wątpliwości co do

tego, czym jest literatura, nie miewali na ogół jej twórcy – i to nie byle jacy. Oto w *Moim poglądzie na literaturę* Stanisława Lema, nie tylko powieściopisarza s.f., ale i eseisty, możemy przeczytać poważne, wielu powie, że górnolotne, słowa z roku 1990:

Literatura jest zwornikiem życia duchowego, gwarantem zachowania etnicznej tożsamości i szczególnym narzędziem poznania. Dlatego zagrożenie jej rozwoju jest czymś większym od uszkodzenia ewolucji prądów artystycznych. [...]

Kulturą, twierdzą, narody powstają i padają, reszta jest wypadkową użytków, jakie ludzie czynią z dorobku umysłowego¹.

Reprezentujący podobnie maksymalistyczne stanowisko dotyczące literatury Jerzy Stempowski nie miał najmniejszych wątpliwości, gdzie należy usytuować esej. Otóż, zdaniem tego niekwestionowanego autorytetu w interesującej nas dziedzinie, eseje mieszczą się w środku „państwa literackiego”. Już w 1929 roku napisał, że: „Eseiści wreszcie z punktu widzenia czytelnika są po prostu autorami”². Trzydzieści lat później próbował wyjaśnić, gdzie sięgają granice literatury, w obrębie których autorom przychodzi się poruszać. Świadom istnienia różnych sądów na ten temat, poprzestawał na własnym, określmy je, intuicyjno-kompetencyjnym stanowisku:

Pewnego upalnego lata, jako młody chłopiec, przeczytałem po kolei wszystkie dramaty Shakespeare’a. Wypadek ten miał rozstrzygający wpływ na moje późniejsze lektury, a być może i na wiele innych wyborów i decyzji. „Weź tę trzcinę i zmierz nią świątynię i tych, co się w niej modlą”, mówi Apokalipsa. Trzcina ta była w moich rękach. Odrzucałem odtąd bez pardonu wszystkie książki, które wydawały mi się o wiele gorsze od *Troilusa i Kressydy*. Szedłem, być może nieco naiwnie, za jednym z najstarszych kryteriów, jakimi posługiwali się czytelnicy przywiązujący jakąś wagę do swego zajęcia, coś podobnego znajduje się

¹ S. Lem: *Mój pogląd na literaturę*. W: Idem: *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*. Warszawa 2009, s. 167, 183.

² J. Stempowski: *Czytelnik o krytyce*. W: Idem: *Szkice literackie*. T. 1: *Chimera jako zwierzę pociągowe. 1926–1941*. Warszawa 2001, s. 25.

już w sławnym niegdyś liście Horacego do Pisonów: „Co nie dąży do szczytu, spada w nicość”³.

I Lem, i Stempowski, i wielu innych mistrzów pióra „po prostu wiedziało”, czym jest literatura. W tak luksusowej sytuacji nie byli nigdy badacze literatury, zwłaszcza gdy chcieli udowodniać „naukowość” swych stanowisk.

Minione stulecie postrzegamy jako okres niebywałego rozwoju teorii literackich. W ostatnich czasach mówi się już raczej o przesycie i dewaluacji teorii. Znów trudno ustalić, czym jest literatura – bo może w ogóle nie warto na ten temat rozmawiać? Temat, mimo wszystko, nieustannie się podejmuje – chociażby w kontekście bankructwa humanistyki⁴. W nim właśnie przytaczane są sceptyczne słowa Johna M. Ellisa:

Kiedy teoria stała się modna, w literaturoznawstwie narodził się kult teorii, a jego przywódcy stali się swego rodzaju śmietanką, profesorską elitą, która starannie pielęgnowała otaczającą ją aurę wyrafinowania i bycia *au courant*. W tej atmosferze liczyła się wyłącznie najnowsza teoria; wszystko, co pochodziło z czasów dawniejszych, uznawane było za nudne i staroświeckie. [...]

Ci, którzy opanowali język nowej teorii, wykazują to w tytułach referatów konferencyjnych, pełnych językowych wygibasów i przeinaczania słów. [...] Poza tym ów nowy język pełni funkcję ochronną, jako że oddalenie od zwykłej mowy świetnie maskuje trywialność i absurdalność⁵.

W takiej sytuacji trudno rozważać kwestie literackości jednego z gatunków, skoro wiadomo, że będzie się posądzonym o staroświeckość. Jeżeli jednak potencjalnym oponentom wolno zarzucać np. trywialność i przeinaczanie słów, to spróbujmy niniejszym dokonać rekapitulacji poglądów dotyczących przynależności eseju do literatury.

³ J. Stempowski: *Granice literatury*. W: Idem: *Szkice literackie*. T. 2: *Klimat życia i klimat literatury*. 1948–1967. Warszawa 2001, s. 179.

⁴ Takim tytułem (ze znakiem zapytania) opatrzony został nr 10. miesięcznika „Znak” z 2009 roku, w którym przedrukowano m.in. fragmenty książki germanisty z University of California Johna M. Ellisa.

⁵ J.M. Ellis: *Literatura utracona. Programy społeczne a rozkład humanistyki*. Przekł. A. Pokojka. „Znak” 2009, nr 10, s. 40.

Ludzie tworzą literaturę od dawna. Jeden z nowoczesnych teoretyków Jonathan Culler⁶ zaryzykował nawet tezę, że od 2,5 tysiąca lat. Jak dokonał tego rachunku? Trudno orzec. Dodał również, że samo pojęcie „literatura” funkcjonuje w europejskiej kulturze od zaledwie dwóch stuleci i w tym przypadku wskazał na źródło – słynną rozprawę pani G. de Staël *O literaturze*⁷. Jego własne poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „co to jest literatura?”, sytuowały się zaś między biegunowymi stwierdzeniami, że pytanie to „tak naprawdę jednak wydaje się pozbawione większego znaczenia”⁸ (z początku rozdziału), a: „W świetle współczesnej teorii pytanie: *co to jest literatura?*, ma jednak znaczenie, ponieważ teoretycy zwrócili naszą uwagę na literackość wszelkiego rodzaju tekstów”⁹. Wynika z tego, że „nie warto pytać, ale warto pytać”, natomiast współczesna „teoria” sama staje się gatunkiem¹⁰. Być może eseiistycznym (cokolwiek by to znaczyło)? Wobec niekonkluzywności (być może zamierzonej) wywodu Cullera, spróbujmy poszukać jakichś alternatywnych źródeł wiedzy.

Bardziej spójna, a zarazem rewolucyjna w pomysłach była, moim zdaniem, wiele lat wcześniej Stefania Skwarczyńska. Wysunęła ona tezę o naturalnym, pierwotnym pochodzeniu rodzajów literackich, sprzęga-

⁶ Cullerowi J.M. Ellis zarzucił, delikatnie mówiąc, brak odpowiedzialności naukowej, która to przypadłość cechuje obecnie wielu nowocześnie-współczesnych badaczy. W jego pracy czytamy:

„Prawdziwy teoretyk żyje ideą argumentu i kontrargumentu, która jest jądrem analizy teoretycznej, ale teoretycy rasowo-genderowo-klasowi wykazują zauważalną tendencję do unikania argumentów swoich krytyków. Czasami jakby wręcz się przed nimi ukrywali: kiedy poparcie dla dekonstrukcji osłabło pod naciskiem najnowszych odkryć i analiz, wiele spośród jej najgłośniejszych nazwisk umilkło. A jednak tacy uczeni, jak Joseph Hillis Miller, Geoffrey Hartman i Jonathan Culler, którzy przez jakiś czas entuzjastycznie narzucali dekonstrukcję swoim studentom i kolegom, mają chyba obowiązek albo publicznie jej bronić, albo się z niej wycofać; kiedy przestaje być różowo, nie wypada przemycać się cichcem ku drzwiom – teoretycy tak nie postępują.

Na odszczerpienie od *dominującej dziś ortodoksji* [podkr. – M.K.] rutynowo reaguje się personalnymi atakami na rzekomo nieszlachetne motywy, w celu uniknięcia starcia na argumenty”. J.M. Ellis: *Literatura utracona...*, s. 41–42.

⁷ Zob. J. Culler: *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 1998, s. 30.

⁸ Ibidem, s. 27.

⁹ Ibidem, s. 53.

¹⁰ Por. ibidem, s. 11–12.

jąc je z rozwojem aktu komunikacyjnego porozumienia¹¹, a tym samym sugerując obecność literatury w życiu społecznym nie od dwóch czy więcej tysięcy lat, ale od jego zarania. W miarę rozwoju form tego życia wzbogacała i zmieniała się także literatura oraz – co oczywiste – myślenie o niej i wewnętrzne jej porządkowanie¹². W obrębie literatury (mimo że jeszcze tak nie nazywanej) wykształcały się gatunki literackie. Skwarczyńska metodycznie wskazywała rozmaite źródła ich pochodzenia. Dla nas szczególnie istotne są „koncepty naukowe i filozoficzne oraz metody ich wykładu”¹³ – traktowane jako źródła gatunkowe. Na ich gruncie wykrywał się bowiem esej. Czytamy we *Wstępie do nauki o literaturze*:

Podobnie pewna metoda filozoficznego wykładu zadecydowała o strukturze eseju, w tej jego odmianie, która u nas nosi tę nazwę. Montaigne’a sceptycyzm, relatywizm, antropocentryzm filozoficzny domagały się luźnej, nieraz biegnącej torem skojarzeń, formy wykładu, dalekiej od systematyczności i apodyktyczności traktatu; z niej, jak się wydaje, wyłoniła się, a przynajmniej skonsolidowała w oparciu o nią,

¹¹ Zob. S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 222. Autorka powtórzyła tezę o naturalnym pochodzeniu rodzajów w rozprawie z 1966 roku. Zob. Eadem: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 103–104.

¹² Zob. W. Tatarkiewicz: *Dwa pojęcia poezji*. W: Idem: *Parerga*. Warszawa 1978, s. 26–30. Na temat historii podziału rodzajowego czytamy tam:

„Sprawa wydaje się prosta, bo odziedziczyliśmy z przeszłości podział na poezję epicką, dramatyczną i liryczną.

Jednakże podział ten jest mniej odwieczny i czcigodny niż mogłoby się wydawać; jest znacznie mniej dawny niż jej definicja. A to, mimo że wszystkie trzy rodzaje poezji były uprawiane od początków europejskiej kultury. Wszakże zestawienie ich pochodzi dopiero z XVI wieku. Jest zaznaczone w *Poetica* B. Daniella z 1536, a już zupełnie wyraźnie przeprowadzone przez A.S. Minturno (w *De poëta*, 1559, s. 417) [...]”. Ibidem, s. 26.

S. Skwarczyńska zauważała natomiast, że:

„Troistość [...] podziału na epikę, dramat i lirykę gruntują i ostatecznie ustalają dopiero romantycy z Goethem i Schillerem na czele; oni też po raz pierwszy opierają się na analizie rodzaju; Humboldt, Victor Hugo – oto dalsze etapy teoretycznych rozważań”. S. Skwarczyńska: *O pojęcie literatury stosowanej*. W: Eadem: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932, s. 3.

¹³ S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3..., s. 243.

struktura tej odmiany eseju, która na polskim gruncie uzyskała nie tylko bujną żywotność literacką, ale także zaszczyt uchodzenia nie za odmianę, lecz za właściwy gatunek eseju¹⁴.

Uczona odnotowała oczywiście, że na innym – angielskim i amerykańskim – gruncie „esej” rozumiany jest inaczej, zdecydowanie szerzej¹⁵. Nie omieszczała przy tym, w innym miejscu, zaznaczyć, że zawdzięczana Montaigne’owi nazwa „esej” jest przykładem prawidłowej nazwy genologicznej, spełniającej dwie funkcje: wskazywania na przedmiot genologiczny oraz odzwierciedlania struktury określonego pojęcia genologicznego¹⁶.

Wróćmy jednak do przeglądu innych stanowisk dotyczących rozumienia literackości i poszukiwania wśród nich uwag o eseju bądź stwierdzania, że dla eseju w państwie literatury brak miejsca. Powiedzmy od razu, że ten drugi przypadek, do pewnego momentu, występował częściej. Funkcjonujące i panujące od starożytności po oświecenie włącznie poetyki normatywne nie uwzględniały w opisach gatunków czegoś takiego jak esej – obojętnie jak zapisywany. Klasyfikacyjne podejście do sztuki poetyckiej (jako że „literatura” była „poezja” właśnie¹⁷, obwarowana licznymi prawidłami, o czym chętnie by się nie pamiętało w dobie, gdy „sklep”, przestawszy dawno być „sklepieniem” lub „piwnicą”, przeobraził się w „galerię”...) oznaczało respektowanie przez autorów ścisłych wskazań tematycznych i formalnych. Kwintesencją takiego myślenia może być tytuł jednego z rozdziałów *Poetyki* Scaligera: *Przepisy dla każdego rodzaju*

¹⁴ Ibidem, s. 246.

¹⁵ Por. ibidem.

¹⁶ Por. S. Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem...*, s. 111; o definiowaniu przedmiotów, pojęć i nazw genologicznych zob. ibidem, s. 98–112.

¹⁷ Zob. W. Tatarkiewicz: *Dwa pojęcia poezji...*, s. 20–38. Wśród rozważań o dwoistości sztuki słowa czytamy m.in.:

„Gdy w XVIII wieku rozkwitła powieść, proza artystyczna, nie została ona włączona do poezji: ponieważ nie była mową wiązaną, więc nie odpowiadała jej definicji. Natomiast uformowało się nowe, szerokie pojęcie „literatury pięknej” czy w skrócie **literatury**, które prozę artystyczną objęło razem z poezją, mowę zwykłą razem z wiązaną. [...]

Wyraz »literatura« był oczywiście wzięty z łaciny, ale w klasycznej łacinie nie był używany, był tworem XVIII wieku”. Ibidem, s. 23, 24.

*poematów*¹⁸. Oznaczał on, że skoro nie uwzględniono w kompendium wiedzy o poezji jakiegoś gatunku, to... po prostu go nie ma. Funkcjonujący w wielu postaciach, zawierający przemyślenia o różnych sprawach, a zatem pozbawiony struktury modelowej esej nie mógł uchodzić za „poezję” vs „literaturę”. Istniał sobie więc od czasów Montaigne’a na obrzeżach nobilitowanej sztuki słowa, powoli przyczyniając się (współ z „wierszami ulotnymi” na przykład) do zmiany sposobu myślenia o niej.

Tego rodzaju „kłopoty” towarzyszyć miały esejowi także w okresie nowoczesnego unaukowania refleksji o literaturze. Kiedy bowiem, dzięki rosyjskim formalistom z początku XX wieku, rozpowszechniła się **kategoria literackości**, rozumianej jako zespół swoistych właściwości sztuki słowa, okazało się zrazu, że esej owych właściwości nie zawiera, a przynajmniej nie zawiera ich w komplecie. Pierwszych dekad XX stulecia sięgają, po wielokroć później powtarzane i jednocześnie podawane w wątpliwość, koncepcje wyznaczników literackości. Obrazowość, dominacja funkcji poetyckiej i fikcjonalność decydowały o przynależności tekstu do literatury, o jego „literackości”. Uporządkowanie paradygmatu wyznaczników literackości pozwalało precyzyjnie wskazywać przedmiot nauki o literaturze. Gwarantowało teoretycznoliterackie poczucie bezpieczeństwa: oto mamy punkt wyjścia, przedmiot; możemy wypracowywać narzędzia badawcze, budować abstrakcyjne modele i sprawdzać ich funkcjonowanie – mógł mówić teoretyk literatury. Użyłam czasu przeszłego, albowiem

¹⁸ J.C. Scaliger: *Poetyka*. Przeł. J. Mańkowski. W: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław-Warszawa-Kraków 1982, s. 274.

Odwoluję się do przykładu *Poetyki w siedmiu księgach* nie bez powodu. Nie była to bowiem przypadkowo wybrana poetyka normatywna, lecz dzieło wyjątkowe. E. Sarnowska-Temierusz tak pisała na jego temat:

„Scaliger nie tylko podaje wiedzę już gotową [...], lecz również liczy na domysłność i „aktywną lekturę” czytelnika. Praca jego przerasta zdecydowanie poziom poetyk szkolnych; najśluszniej może byłoby przyznać jej charakter (choć nie miała takiego wyraźnego adresu) podręcznika uniwersyteckiego. [...] Klasyfikacja norm gatunkowych czyni z pracy Scaligera już nie teorię, lecz „sztukę poezji”. Gdybyśmy chcieli włączyć tę poetykę w ponadindywidualne nurty teoretyczne, okazałoby się, że jest ona »rozpięta« niejako pomiędzy manierystycznym kultem słowa poetyckiego i klasycznym kultem reguł tworzenia”. E. Sarnowska-Temierusz: *Julius Caesar Scaliger*. W: *Poetyka okresu renesansu...*, s. 259, 260.

owo bezpieczeństwo należy już do bezpowrotnej przeszłości. Myli się jednak ten, kto uważa, że negowanie (mocno obciążonej strukturalizmem) teorii literatury jako nauki wyjaśniającej, czym jest i jaka jest literatura, to wynalazek ponowoczesny. Wewnętrzne spory, a zatem ogromny dynamizm poznawczy, były w jej obrębie obecne od zarania. Mimo ich istnienia, paradygmat wyznaczników literackości zachowywał, a nawet wciąż zachowuje, wyjątkową trwałość. Jest obecny nie tylko w bardziej bądź mniej pokrytych patyną, szacownych podręcznikach akademickich od *Teorii literatury* Warrena i Welleka z przełomu lat 30. i 40. poczynając¹⁹, ale również w nowszych kompendiach zarówno autorów starszego pokolenia²⁰, jak i młodszych, którzy przywołują go głównie po to, by wykazać jego przestarzałość i bezzasadność²¹. Odrębnym problemem było usytuowanie eseju wobec tak rygorystycznie zakreślonych granic literatury.

Tekstom eseistycznym trudno odmówić walorów estetycznych. Czasem, zdawało się, występowały one wręcz w nadmiarze. Sięgnijmy do *Portretu Kanta* B. Micińskiego, by przyjrzeć się choćby temu fragmentowi:

Rzeczywistość przeciekała mu przez palce, jak mgła i pienił się gniewny strumień czasu. Więc żył jak zegar i żeby wzmocnić zachwiane poczucie rzeczywistości, narzucił sobie i swemu światu punktualność świtu, południa i zmroku. Strzegł porządku dnia z uporem i despotyzmem. Nie lubił wizyt nieproszonych, wybuchów śmiechu, łez i muzyki, która „niepożądana odwiedza sąsiadów”²².

¹⁹ Zob. R. Wellek, A. Warren: *Teoria literatury*. Warszawa 1976, s. 19–30.

²⁰ Przede wszystkim przywołać tu należy porządkującą, wszechstronną, wielokrotnie wznawianą pracę H. Markiewicza: *Główne problemy wiedzy o literaturze* (Kraków 1980), szczególnie rozdz. II: *Wyznaczniki literatury*.

Zob. także: E. Kasperski: *Literatura. Teoria. Metodologia*. W: *Literatura. Teoria. Metodologia*. Red. D. Ulicka. Warszawa 1998, s. 8–38.

Pisząc otwarcie o tym, że tradycyjne wyznaczniki literackości współcześnie są poddawane rewizji, wymieniała je także w ustalonym porządku Seweryna Wyślouch. Zob. S. Wyślouch: *Ruchome granice literatury*. W: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. Wyślouch, B. Przymuszała. Warszawa 2009, s. 7–25.

²¹ Zob. np. M. Januszkiewicz: *Ku teoretycznej wielości (w sprawie teorii słabych)*. W: „Przestrzenie Teorii”. T. 5. Poznań 2005, s. 117–133.

²² B. Miciński: *Portret Kanta*. W: Idem: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Kraków 1970, s. 110.

Mógłby on znakomicie posłużyć jako materiał do ćwiczeń z poetyki, w którym wskazywalibyśmy szeregi porównań, elementy rytmizujące, konkretne uogólnienia, cytat... Wszystkie te środki artystycznego wyrazu służyły zaś budowaniu fragmentu literackiego portretu Immanuela Kanta. Zarówno funkcja poetycka, jak i rozmaite sposoby obrazowania obecne są w tekście Micińskiego aż w nadmiarze. Problem dotyczący jego literackości pojawia się wraz z pytaniem o fikcjonalność eseju. W równie poetyckim w swej formie zakończeniu *Portretu Kanta* czytamy bowiem następujące zdania:

Człowiek, twórca rzeczywistości zjawiskowej, z reguły odnajduje w sobie – podobnie jak Schopenhauer – tajemniczą *Ding an sich*, a leżąca pod nogami dolina Izery, połyskujące skręty rzeki, obłoki i góry – to świat nie tylko zorganizowany, lecz i stworzony przez człowieka.

I dlatego tak trudno uwolnić się od pokus kantyzmu, jeśli się już raz spojrzano na świat oczyma Kanta, a nie świętego Franciszka. Na stronkach *Krytyki* krążą znaki zodiaku, krążą blaski i cienie; drzewa rosną, obłoki płyną i wody – poza ekranem schną łóżyska rzek i próchnieją drzewa: rzeczywistość skazana jest na śmierć²³.

Nie są to przecież ingardenowskie *quasi*-sądy przynależące do *quasi*-rzeczywistości Kanta-bohatera opowieści o starym filozofie. To refleksja podmiotu zdystansowanego do wykreowanego świata: Królewca z przełomu XVIII i XIX stulecia; refleksja czytelnika pism Kanta; człowieka zaintrygowanego myślą i postacią filozofa – samego Bolesława Micińskiego. Jeszcze dobitniej owo przekraczanie granicy między tym, co wewnątrztekstowe, i tym, co w pełni autorskie, ujawnia się w *Księgozbiornie przemytników* Hostowca, w którym również mamy do czynienia z osobistą „relacją z lektury”:

Najdłużej i najuważniej czytałem *Bukoliki* i *Georgiki*. Obie książki znałem dobrze już przedtem. Zastanawiała mnie ich budowa formalna i żywotność, o czym świadczy nieskończona seria naśladownictw i reminiscencji, idących niemal aż do naszych czasów.

²³ Ibidem, s. 128.

Dopiero w kryjówce przemytników uderzyła mnie zawartość realistyczna i psychologiczna *Bukolik*. [...] Lektura ta nie pozostała bez wpływu na moje dalsze plany²⁴.

Pozbawiony nadmiaru stylistycznych ozdobników, noszący znamiona autobiograficznej relacji, tekst Stempowskiego – widać to wyraźniej niż poprzednio – nie służy budowaniu fikcji. Wykorzystuje jedynie elementy fikcjonalne (w tym przypadku *Bukoliki*) jako dowód i przykład ilustrujący pogląd konkretnego, historycznego człowieka, a nie podmiotu literackiego.

Fikcji w esejach (poza materiałem przykładowym) brak. Ich osnowę stanowią sądy podlegające weryfikacji. Wobec niespełnienia tak ważnego warunku literackości eseje nie są więc literaturą. Sprawa wydawałaby się bardzo łatwa do rozwiązania. Tyle tylko, że buchalteria niczego tu nie załatwia i wiadano o tym doskonale także w czasach, gdy respektowano wyznaczniki literackości. W *Teorii literatury* Welleka i Warrena, dla przyładu, znajdziemy następujące uwagi:

Gdybyśmy wykluczyli z literatury wszelką sztukę propagandową lub poezję dydaktyczną i satyryczną, reprezentowalibyśmy stanowisko bardzo wąskie. Musimy uznać istnienie form pośrednich, jak esej i biografia oraz szereg odmian literatury retorycznej. W różnych okresach zakres funkcji estetycznej rozszerzał się i kurczył: list prywatny, kazanie bywały formami artystycznymi, podczas gdy dzisiaj [lata 30. i 40. XX wieku – M.K.], zgodnie z ogólną niechęcią do mieszania rodzajów, funkcja estetyczna ogranicza swój zakres, podkreśla się czystość sztuki, występuje przeciw panestetyzmowi i jego postulatом głoszonym pod koniec XIX wieku. Wydaje się jednak, że najlepiej jest zaliczać do literatury tylko te dzieła, w których funkcja estetyczna jest dominująca [...]²⁵.

Chociaż zwraca naszą uwagę świadomość historycznie zmiennego charakteru wyznaczników literackości – w tym przypadku: funkcji estetycznej – oraz dość asekuracyjna, ale pozostająca w zgodzie z respektowaniem konkretnych wyróżników literackości, propozycja zaliczania

²⁴ J. Stempowski: *Księgozbiór przemytników*. W: Idem: *Eseje*. Kraków 1984, s. 76.

²⁵ R. Wellek, A. Warren: *Teoria literatury...*, s. 25.

do literatury tekstów, w których dominuje nad innymi owa funkcja, to trzeba zauważyć intencję włączania „w jakiś sposób” do literatury eseju. Rozważając dalej problem wyznaczników literackości, autorzy pisali o fikcji:

Uznając „fikcyjny”, „zmyślony”, „imaginacyjny” charakter literatury za jej wyróżnik, zajmimy stanowisko podobne do stanowiska Homera, Dantego, Szekspira, Balzaca i Keatsa raczej niż Montaigne’a, Bossueta i Emersona. Uznamy też zjawisko „graniczne”; np. *Państwu* Platona, jeżeli je zaliczymy do wielkich mitów, trudno byłoby odmówić w różnych partiach inwencji literackiej i fikcyjności, chociaż jest to dzieło przede wszystkim filozoficzne. Takie rozumienie literatury jest opisowe, nie wartościujące. [...] Klasyfikowanie czegoś jako dzieła sztuki trzeba odróżniać od wartościowania²⁶.

W tym przypadku pozostawali bardziej zachowawczy: klasyfikowanie dzieł wedle spełniania lub niespełniania przez nie określonych cech sprzyjało wyznaczaniu wyraźnej linii demarkacyjnej między literaturą i nieliteraturą. Wellek i Warren wybierali „stanowisko podobne do Szekspira raczej niż Montaigne’a”, to znaczy wykluczali niefikcyjne teksty z obszaru literatury, nie odmawiając im – co też podkreślali – wartości estetycznych, poznawczych, wzruszeniowych itp. Innymi słowy: zauważali esej jako gatunek, „formę pośrednią” i, jak się wydaje, zwracali uwagę na stwarzany przezeń problem – doceniane dzieło np. Montaigne’a nie spełniało norm literackości...

Warto w tym momencie zacytować wypowiedziane około pół wieku później zdanie Edwarda Kasperskiego:

Literatura jako pojęcie ogólne nie ma stałej substancji, ale ma historię, która na pytanie, czym jest literatura, udziela rozmaitych, nierzadko sprzecznych odpowiedzi²⁷.

Zawarta w nim myśl powstała zapewne także w wyniku śledzenia zmiennego statusu „form pośrednich” tudzież „pogranicznych”. Kiedy

²⁶ Ibidem, s. 27.

²⁷ E. Kasperski: *Literatura. Teoria. Metodologia...*, s. 8.

u progu lat 30. XX wieku Stempowski nie miał najmniejszych wątpliwości, że eseiści to twórcy (*ergo*: eseje to literatura), chcący precyzyjnie opisywać literaturę teoretycy negowali literackość eseistyki i innych twórców z pogranicza.

Z upływem lat owa negacja ulegała osłabieniu. W latach 60. pojawiły się na gruncie polskiej nauki o literaturze propozycja stopniowości literackości oraz przypomnienie i rozwinięcie przedwojennej jeszcze koncepcji literatury stosowanej. W pierwszym przypadku należy odnotować propozycję Henryka Markiewicza, który, poddając analizie różnorodne utwory w celu zbadania ich właściwości poznawczych, wyróżnił dziewięć typów tworzących je zdań – od niewątpliwie asertorycznych po absolutnie nieasertoryczne, w których najłatwiej dostrzec fikcję literacką²⁸. Jednocześnie wyjaśniał, że asertoryczność „polega [...] na tym, że autor **pretenduje** do tego, by jego wypowiedź była **traktowana** jako wyraz jego postawy przekonaniowej”²⁹. Konkludował tę myśl, pisząc:

Cóż jednak znaczy wyrażenie, że jakieś utwory „pretendują do reprezentowania” świata realnego? Zdania orzekające w dziele naukowym – na mocy powszechnej umowy – pretendują do tego, by były traktowane jako asertoryczne zdania prawdziwe, zdania orzekające w ustawie prawnej – jako obowiązujące normy. Natomiast nie istnieje żadna jednolita reguła określająca, jak należy rozumieć stosunek dzieł literackich do rzeczywistości obiektywnej³⁰.

Markiewicz nie interesował się w tej rozprawie przykładami eseistycznymi. Tym niemniej jego koncepcję śledzenia poziomu osobistej odpowiedzialności autora za prezentowane przemyślenia śmiało można by wykorzystać do badania esejów i ich walorów poznawczych. Podobnie wolno stwierdzić, że w tym ujęciu byłby esej tworem „umiarkowanie” literackim, z uwagi na jego ograniczoną fikcjonalność oraz możliwości pozatekstowej weryfikowalności.

²⁸ Zob. H. Markiewicz: *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*. W: Idem: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980, s. 118–147. Pierwodruk tej rozprawy miał miejsce w 3. numerze „Studiów Filozoficznych” z 1961 roku.

²⁹ Ibidem, s. 140.

³⁰ Ibidem, s. 144.

Niedługo po dotyczących granic literatury³¹ i stopniowości fikcji, a więc i literackości, publikacjach H. Markiewicza ukazał się tekst badacza skupionego wybitnie na eseistyce, którą, jak pamiętamy, od lat parało się już wielu twórców i krytyków, ale nastawieni formalnie teoretycy literatury wciąż mieli z nią pewien kłopot. Był rok 1965, a badaczem tym był Wojciech Głowala. W swojej *Próbie teorii eseju literackiego*, wskazując na „kłopoty z rodzajową kwalifikacją tego gatunku”³², przypomniał czytelnikom rewolucyjną w swoim czasie koncepcję Stefania Skwarczyńskiego, dzielącej literaturę na czystą i stosowaną³³. Zanim zreferuję niektóre tezy znanej dziś przeważnie „z drugiej ręki”, tzn. za pośrednictwem Głowali, rozprawy Skwarczyńskiego, pragnę zwrócić uwagę, że dla wrocławskiego badacza problem literackości eseju właściwie nie istniał. Oczywiście nie dlatego, że był bagatelizowany. Głowala, stwierdzając odrębność gatunkową eseju, budując jego model teoretyczny i rozważając jego przynależność rodzajową, nie miał wątpliwości, że teksty eseistyczne to literatura. Pewne „braki” w realizowaniu przez esej podówczas respektowanych wyznaczników literackości (chodziło oczywiście o brak fikcjonalności) traktował jako kolejną, wyróżniającą cechę modelu gatunkowego, znajdującą realizację w konkretnych utworach. Ogromną inspiracją w tym zakresie był, jak wspominałam, pomysł badawczy Skwarczyńskiego.

* * *

Koncepcję literatury stosowanej ogłosiła Stefania Skwarczyńska już na początku lat 30. XX wieku. Ta ważna rozprawa nie była w zasadzie od tamtego czasu przedrukowywana. Można ją znaleźć w wydanych we Lwowie w cezuralnym dla literatury polskiej 1932 roku³⁴ *Szkicach z zakresu teorii*

³¹ *Granice literatury* – taki tytuł nosiła pierwotnie rozprawa o trzech podstawowych wyznacznikach literackości, opublikowana na łamach „Kultury i Społeczeństwa” 1961, nr 2.

³² W. Głowala: *Próba teorii eseju literackiego*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Warszawa 1983, s. 478.

³³ Zob. ibidem, s. 479–480.

³⁴ Zob. np. L. Fryde: *Trzy pokolenia literackie*. W: Idem: *Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1966, s. 213–225; S. Kołaczkowski: *Literatura polska w 1932 roku*. W: *Stefana Kołaczkowskiego pisma wybrane*. T. 2: *Wyspiański. Kasprzowicz. Przeglądy*. Warszawa 1968, s. 513–524 [prwdr.: „Rocznik Literacki” 1932]; S. Żółkiewski: *Cezura 1932 roku*. W: Idem: *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979, s. 199–223.

literatury. Wydaje się ona w kontekście niniejszych uwag na tyle istotna, że należy przybliżyć jej podstawowe tezy. Uczynił to wprawdzie Głowala, budując swą teorię eseju literackiego³⁵, ale i ja pragnę uwydatnić pewne aspekty rozumienia literackości eseju przez badaczkę.

Skwarczyńską szczególnie interesowały granice, wyznaczniki i podziały literatury. W obserwacjach swoich była niezwykle nowatorska. Nie inaczej stało się w przypadku pracy *O pojęcie literatury stosowanej*. Dojrzała podstawowy brak teorii literatury, którym było, w najlepszym wypadku, przemilczanie niewygodnych, niejednoznacznych problemów. Owa „polityka kuropatwia” rozmaitych badaczy dotyczyła m.in. pomijania w opisach dużego obszaru piśmiennictwa, jaki stanowiła zarówno poezja dydaktyczna, jak i pamiętniki, dzienniki, listy, wyznania, medytacje, soliloquia, maksymy, portrety literackie itd.

Dla niektórych – pisała Skwarczyńska – brakło miejsca w ramach podziału literatury. Po prostu nie ma działu, któremu można by je, rozumując logicznie i posługując się analizą naukową, podporządkować. Czyli wychodząc do strony ustalonego podziału, rodzaje te nie należałyby do literatury³⁶.

Takie zbyt ciasne, zbyt kosztowne trzymanie się litery prawa teoretyczno-literackiego nie sprzyjało rozwojowi nauki o literaturze. Skwarczyńska jako jedna z pierwszych uczonych zwróciła uwagę na konieczność zmiany perspektywy w badaniach literackich. To nie utwory muszą odpowiadać ramom teoretycznym, ale możliwości opisu trzeba dopasować do realnej i żywej materii literackiej. Podkreślała tym samym, że – zarzucony przez twórców romantycznych – normatywizm nie ma racji bytu w nowoczesnej teorii literatury. Opowiadała się za poszerzeniem granic literatury. Pisała:

Oprzemy się o [...] wnikliwą pracę J. Kleiner [Charakter i przedmiot badań literackich – M.K.], który za przedmiot badań literackich uważa „zawartość tekstów jako odrębną sferę rzeczywistości”. Czyli zawartość tekstów musi odbiegać za sprawą indywidualności autora od sprawozdawczej reprodukcji życia; protokół z posiedzenia nie będzie podlegać badaniu literackiemu.

³⁵ Por. W. Głowala: *Próba teorii eseju literackiego...*, s. 477–495.

³⁶ S. Skwarczyńska: *O pojęcie literatury stosowanej...*, s. 5.

Będzie mu natomiast podlegać zawartość listu, pamiętnika, dziennika etc., bo ich treść stwarza odrębną rzeczywistość, przesączając rzeczywistość przez filtr autorskiego „ja”, które ją zabarwia i swoiście kształtuje³⁷.

Wobec powyższego, włączała do literatury teksty nie będące ani epickimi, ani lirycznymi, ani dramatycznymi. Dostrzegała ich cechę wspólną, którą stanowił, prymarny dla nich, cel praktyczny. To odróżniało je od utworów, wypełniających po pierwsze cel estetyczny. W efekcie proponowała **podział literatury na dwie grupy – literaturę czystą o celach czysto estetycznych i, analogicznie jak w sztukach plastycznych, literaturę stosowaną o celach praktycznych**³⁸. Wydzielenie z obrębu całej literatury jej części „stosowanej” nie oznaczało, że ta ostatnia pozbawiona jest walorów i możliwości oddziaływania estetycznego. Wręcz przeciwnie! Wartości estetyczne obecne są we wszystkich realizacjach literatury. Niektóre teksty literackie (→ literatura stosowana) tworzone są – **dodatkowo** – z myślą o określonym celu praktycznym. Stanowią więc niejako podzbiór wielkiego zbioru literatury: nacechowanej estetycznie sztuki słowa. Skwarczyńska dowodziła, że oba te elementy mogą i powinny wzajemnie się dopełniać:

[...] **element praktyczny** w dziełach o celach praktycznych nie tylko nie wyklucza elementu artystycznego, lecz przeciwnie **jest materiałem elementu estetycznego** [podkr. – M.K.].

Właściwe ujęcie elementu praktycznego czyni go zarazem elementem estetycznym. [...]

Zadawała nas estetycznie ten przedmiot o celach praktycznych, który w związku z nimi przedstawia budowę celową, logiczną, którego funkcja całości jest z nimi zgodna i który odpowiada postulatowi *adaequatio rei et appetitus*. [...]

Zgodność z celem jest pierwszorzędą zasadą twórczą i warunkiem wartości estetycznej w sztuce stosowanej³⁹.

³⁷ Ibidem, s. 6.

³⁸ Zob. ibidem, s. 14.

³⁹ Ibidem, s. 12, 14, 15.

Oznaczało to, że dobór „ornamentyki”, innymi słowy: wszelkich środków artystycznego wyrazu, służyć ma osiągnięciu prymarnego celu – praktycznego. Najczęściej znaczyło to umiar w ich stosowaniu, niezakłócający jasności i celowości konstrukcji tekstu⁴⁰.

Wyodrębniwszy w taki sposób literaturę stosowaną, zaproponowała Skwarczyńska jej porządkujący podział na kilka działów, w obrębie których umieszczała poszczególne gatunki. Wyróżniła wobec tego literaturę: a) o celach dydaktycznych: umoralniającą oraz pouczająco-informacyjną; b) o celach osobisto-prywatnych; c) o celach naukowych; d) o celach społeczno-retorycznych; e) o celach rozrywkowych. Nas szczególnie interesują działy b oraz c. W dziale literatury o celach osobisto-prywatnych wskazała gatunki ściślej reprezentujące „literaturę zwróconą do siebie, o żywiole refleksyjnym, tj. rozważania (medytacje), soliloquia, dziennik, pamiętnik, wyznania oraz gatunki reprezentujące „literaturę zwróconą do drugich”, czyli panegiryk, pamflet, list, dedykację. Z kolei dział literatury o celach naukowych reprezentowałyby: rozprawa, studium, traktat, szkic, *essai*⁴¹.

Zwróćmy uwagę, że Skwarczyńska, której gatunek esej „zawdzięczał” poniekąd ocalenie swego statusu literackiego, sytuowała go jednoznacznie w otoczeniu tekstów naukowych. Inaczej, niż bylibyśmy dziś skłonni, postrzegała rangę subiektywnej refleksji w konstruowaniu eseju. O ile Głowała doszedł do wniosku, że „istotą eseju jest refleksja”⁴², co pozwalało jako eseistyczne traktować osobiste przemyślenia i wyznania dbającego o konstrukcję autora, o tyle z omawianego tekstu Skwarczyńskiej wynikało raczej, że w eseju subiektywne wynurzenia nie powinny być osią kompozycyjną. Można więc domniemywać, dokonując manipulacji chronologicznej, że zainspirowany dziennikiem Maine de Birana tekst Józefa Czapskiego „Ja” (z 1949 roku)⁴³ zostałby przez uczoną nazwany nie esejem, ale np. medytacją. Podobny los klasyfikacyjny spotkałby chyba

⁴⁰ Zob. *ibidem*, s. 17.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 20–21.

⁴² W. Głowała: *Próba teorii eseju literackiego...*, s. 490.

⁴³ Na temat tego eseju Czapskiego zob. uwagi D. Mazur: *Między Wschodem a Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapskiego*. Kraków 2004, s. 43–57.

(przedwojenne tym razem) *Podróże do piekieł* Bolesława Micińskiego. W świetle rozprawy *O pojęcie literatury stosowanej* esej oznaczał bowiem pewną odmianę rozprawy naukowej – tekst przemyślany, dobrze skomponowany, choć nieproponujący jednoznacznego, ścisłego rozwiązania podjętego problemu. W swej wyjściowej teorii literatury stosowanej dokonała zatem Skwarczyńska systematyzacji, którą „przekroczył” w połowie lat 60. Wojciech Głowala, budując teorię eseju literackiego, stanowiącą model wywiedziony z tekstów reprezentujących – posłużmy się raz jeszcze terminologią Skwarczyńskiej – cele tyleż osobisto-prywatne, co i (w jakiejś mierze tylko, z racji niesystemowości⁴⁴) naukowe.

Wybitny znawca koncepcji teoretycznoliterackich Skwarczyńskiej Stanisław Dąbrowski tak podsumowywał rangę jej pomysłu dotyczącego literatury stosowanej:

Koncepcja literatury stosowanej była w płaszczyźnie teoretycznej opozycją przeciw estetyzmowi i formalizmowi, w płaszczyźnie praktyki – **opozycją przeciw faktowi** (a jednocześnie fikcji) programowego, oficjalnego **ignorowania badawczego wielkiej części materiału literackiego** [podkr. – M.K.], której niby się odmawiało przynależności do literatury, a przecież właśnie z tej części wyłaniano cenniejsze utwory ku ozdobie usankcjonowanego kręgu dzieł literackich. [...]

[...] wprowadzenie przez Skwarczyńską obszaru, nazwanego przez nią literaturą stosowaną, do syntezy teoretycznoliterackiej, zarysowanie szerokiego obrazu zjawisk tego obszaru, upomnienie się o ich znaczenie ogólnoliterackie, dokonanie dociekliwej analizy poszczególnych obiektów genologicznych tego obszaru, wykazanie doniosłości nie tylko artystycznej, lecz także genetycznej tego obszaru (dokonywane równocześnie z analogicznymi przedsięwzięciami teoretycznymi nauki zagranicznej) – zasługują na nacechowaną uznaniem pamięć historii teorii literatury⁴⁵.

Z punktu widzenia niniejszych rozważań koncepcja literatury stosowanej, która pozwalała rozwiązać wątpliwości co do literackiego statusu

⁴⁴ Zob. W. Głowala: *Próba teorii eseju literackiego...*, s. 485.

⁴⁵ S. Dąbrowski: *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej. (Próba analizy i krytyki)*. Gdańsk 1974, s. 54, 55.

eseju oraz gatunków mu pokrewnych, przedstawia wartość nie tylko ciekawostki historycznej, ale i wciąż aktualnego narzędzia badawczego.

Sama Stefania Skwarczyńska wielokrotnie podkreślała potrzebę zwracania uwagi na żywotność literatury, na jej nieustającą zmienność, którą respektować powinni naukowcy. Nie pojmowała jednak – czy należałoby powiedzieć raczej: nie akceptowała – nasilającego się już od połowy XX wieku „strukturofobizmu”⁴⁶ niektórych teoretyków. Ten jednak pozostał faktem. Równocześnie z porządkującymi zabiegami jednych narastała chęć antysystemowego „odreagowania”. Odnosząc się do naszej, „esejo-centrycznej” perspektywy, można powiedzieć, że ledwo udało się odnaleźć pomysł na uzasadnienie literackości pogranicznego tworu językowego, za jaki uchodził w opinii wielu esej – sprawy natychmiast zaczęły się komplikować. Paradoksalna istota nauki o literaturze polegała i polega na nieustannej skłonności do popadania w impas badawczy. Tak więc teza o przynależności eseju do literatury w jej pragmatycznej, stosowanej odmianie stawać się może niewystarczająca, gdy się przypomni, że już w latach 60., wraz z powstaniem nowych metodologii, na powrót zaczęto eksponować pytanie: „co to jest literatura?”

* * *

Wróciliśmy zatem do punktu wyjścia. Jaki jest sens pytania o literackość eseju, gdy nie wiadomo, czym jest literatura? Eugeniusz Czaplejewicz w kontekście rozważań o „zagranicznych poetykach” napisał:

Każda teoria, a nawet każdy mówiący o literaturze, dysponuje pewną wizją dzieła, niezależnie od tego, czy ten fakt sobie uświadamia, czy nie.

Rzeczywista wizja dzieła przejawia się nie tyle w postulatach, programach, sformułowanej teorii, co przede wszystkim w praktyce mówienia i myślenia. Formy myślenia, o jakich tu mowa, rzadko dochodzą do poziomu teorii, częściej zatrzymują się na poziomie metaforyki i porów-

⁴⁶ Skwarczyńska użyła tego określenia już w 1950 roku, mówiąc o konkretności rodzajów literackich. Zob. S. Skwarczyńska: *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze*. W: *Problemy nauki o literaturze*. Seria 1: *Prace z lat 1947–1964*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 126.

nań języka, również języka naukowego, lub na poziomie poszczególnych pojęć⁴⁷.

Współczesnemu pytaniu o to, czym jest literatura, tudzież: „co jest literaturą?”, towarzyszą pytania o zasadność teorii⁴⁸. W interesujący sposób zestawiała swego czasu wieloletnią historię owych wątpliwości Anna Burzyńska. Sięgając do wypowiedzi z lat 60. – od *Against Interpretation* Susan Sontag z 1962 roku poczynając, poprzez teksty Derridy, Barthes'a i Fisha – konstatowała, że:

[...] koniec lat sześćdziesiątych obwieszczając „koniec teorii” przyniósł teorii literatury *sui generis* „sytuację graniczną”, po której już tylko... właśnie, po której już tylko można było **na nowo mówić o teorii**⁴⁹.

Działo się to równolegle z procesem umacniania strukturalistycznego, dążącego do ściśle naukowego obiektywizmu, kierunku badań literackich. Tendencje porządkujące poniekąd równoważone były przez prądy rozsadzające, dekomponujące schematy badawcze. Tak więc zaczynano „na nowo mówić o teorii”. Burzyńska przypominała wiele nośnych poglądów, podających w wątpliwość status teorii literatury, a wśród nich stwierdzenie Lyotarda, że sam termin „teoria literatury” jest wewnętrznie sprzeczny, bo tworzące go pojęcia odnoszą się do dwóch całkowicie różnych gier języ-

⁴⁷ E. Czaplejewicz: *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*. Warszawa 1990, s. 276–277.

⁴⁸ Przekonująco odniosła się do rzekomych prorocत्व końca teorii Dorota Heck: „Koniec teorii literatury bywa ogłaszany triumfalnie przez tych, którzy zawsze uważali ją za humbug, przez zwolenników oświeceniowego racjonalizmu i szczególnego empiryzmu polegającego na uprawianiu wyłącznie praktyki literaturoznawczej pojmowanej jako ustalanie faktów tekstologicznych, biograficznych czy historycznoliterackich. Koniec obwieszczają zarazem i rzecznicy jak najdalej posuniętej swobody interpretatora, tacy jak Richard Rorty lub Stanley Fish. Również wśród sceptyków, **minimalistycznie usposobionych kontynuatorów anglosaskiej myśli analitycznej** [podkr. – M.K.] daje się zaobserwować przeświadczenie o wyczerpywaniu się mocy eksplanacyjnej dwudziestowiecznej refleksji teoretycznoliterackiej”. D. Heck: *W stronę morfologii kultury. Perspektywy literaturoznawstwa wobec tzw. końca teorii literatury*. Wrocław 2011, s. 99–100.

⁴⁹ A. Burzyńska: *Teoria czy postteoria*. W: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red M. Lubelska, A. Łebkowska. Kraków 1994, s. 125.

kowych. Parę lat później ten sam autor postępował dalej i kwestionował sens opisywania czegokolwiek z wykorzystywaniem narzędzi wobec tego czegoś zewnętrznych⁵⁰. Trzeba też dodać, że jego refleksja obejmowała nie tylko żywioł tekstów literackich i okołoliterackich, ale także istotne zmiany kulturowe w tekstach tych wyrażane. W jednym z wystąpień krytycznych zanotował wiele znaczące zdanie:

Ten **beżład racji** [podkr. – M.K.] być może wierniej odzwierciedla naszą sytuację niż jakiś ład wymuszony, niż doktryna mająca odpowiedź na wszystko i dokładnie określająca wszelkie zadanie⁵¹.

Można umieścić je w zdecydowanie szerszym niż macierzysty (recepca książek M. Dufrenne'a) kontekście i odczytać jako „epikryzę” stanu myśli zachodnioeuropejskiej z drugiej połowy XX wieku. Pobrzmiewa w nim tyleż pokora poznawcza, ile poczucie nieobecności paradygmatu, wobec którego mógłby czy chciałby orientować się podmiot.

Wracając do zestawienia Anny Burzyńskiej, odnotujmy, że z poglądami twórcy *Kondycji ponowoczesnej* korespondowały pomysły i działania wielu innych autorów – poststrukturalistów, dekonstrukcjonistów i pragmatyków. Burzyńska pisała:

Rorty, obnażając złudność mitu poszukiwania Prawdy Absolutnej, odrzuca kryterialną koncepcję prawdy-jako-uzasadnienia wywodzoną z arbitralnie ustanawianych kryteriów obiektywizacji oraz kwestionuje sensowność tworzenia jakichkolwiek „dyskursów” uzasadniających. Z kolei, z najogólniej ujętego przesłania Derridowskiej dekonstrukcji wynika utrata wiary w metafizykę obecności jako podstawową metanarrację kultury zachodniej, opartą o „logocentryczne” mity pewności, rozumności i uniwersalności, przede wszystkim jednak konstruowaną według niewzruszonych i trwale zhierarchizowanych opozycji⁵².

⁵⁰ Zob. ibidem, s. 124, 128.

⁵¹ J.-F. Lyotard: *Zamiast człowieka – akt ekspresji*. W: *XX wiek – przekroje. Antologia współczesnej krytyki francuskiej*. Kraków 1991, s. 240.

⁵² A. Burzyńska: *Teoria czy postteoria...*, s. 128–129.

Korzystając z eleganckiej frazy Leśmiana, można powiedzieć, że wyłaniający się z pism przywołanych autorów świat we wszelkich swych aspektach jawi się jako „nicości złota rozsypucha”⁵³. Gdzież tu zatem znaleźć miejsce na rozmowę o eseju jako gatunku literatury? Mamy chyba do czynienia z kompletnie rozbieżnymi sposobami rozumowania. Antysystemowość postteorii kłóci się z uporządkowanym, paradygmatycznym ustalaniem (uproszczonego jak każdy) modelu literackiego. (Swoją drogą, warto na marginesie nadmienić, że z upływem lat trend negujący sens poszukiwania obiektywnej prawdy i prób budowania „wiedzy gruntownej, pełnej i pewnej”⁵⁴; trend, który zaistniał jako twórcza i swobodna ekspresja uczestników kultury, stawał się z wolna nową, „jedynie słuszną” metodą – bo nie: metodologią – pisania o literaturze⁵⁵).

Lektura artykułu Anny Burzyńskiej uwydatnia jeszcze jeden istotny problem: otóż w szeroko rozumianej współczesności pytania o status literackości współwystępują z autotematyczną refleksją teoretyczną. Wszystkie te działania dokonywane zaś są na obszarze tekstów językowych, które zyskują każdorazowo status podwójny. Jak to ładnie ujęła Bogumiła Kaniewska:

Paradoksalnie, nieufność wobec wszelkiej teorii sprawia, że każdy tekst osadzony (czy odbierany) w świadomości postmodernistycznej staje się tekstem „meta”, zyskując w ten sposób podwójny status ontologiczny: z jednej strony jest utworem literackim (sytuuje się zatem na poziomie fikcjonalności i kreacyjności); z drugiej – staje się literaturoznawczą refleksją (a tym samym wykracza poza własną fikcjonalność)⁵⁶.

⁵³ B. Leśmian: *Srebroń*. W: Idem: *Poezje wybrane*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 172.

⁵⁴ Określenie to zapożyczyłam od E. Kasperskiego. Zob. E. Kasperski: *Literatura. Teoria. Metodologia*..., s. 18–19.

⁵⁵ Warto w tym miejscu zacytować autoironiczną opinię:

„Większość intelektualistów francuskich żywi gorący podziw dla swoich wad, skutkiem czego zaczynają je traktować jak świętość – choćby po to, żeby, Boże broń, nie musieć się poprawiać z rzekomo wrodzonych niedostatków i ułomności”. O. Mongin, T. Paquot: *Słowo wstępne*. W: *XX wiek – przekroje. Antologia*..., s. 3.

⁵⁶ B. Kaniewska: *Metatekstowy sposób bycia*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 20.

Powszechna metatekstowość (nb. o *stricte* modernistycznej proveniencji spod znaku *Pałuby* Karola Irzykowskiego) zwraca na powrót naszą uwagę w stronę pisarstwa eseistycznego.

Pomocna w tym względzie będzie, dokonana przez M.P. Markowskiego, lektura niektórych pism – w tym: *Eseju przeciwko teorii* – Rolanda Barthes'a, autora swoistego równania: nie chcę być teoretykiem, a chcę być pisarzem, więc jestem eseistą. Dla „zbuntowanych strukturalistów”, takich jak Barthes czy Kristeva, esej oznaczał „narzędzie rozbiórki dyskursu naukowego” i „nową sztukę umysłową”⁵⁷ (cokolwiek by to znaczyło, bo znów wkraczamy w charakterystyczny dla „esejologii” sposób metaforycznego tłumaczenia terminu) oraz aktem pozwalającym wkroczyć eseistę w literaturę. Markowski pisał o swoim mistrzu:

Barthes przez całe życie pisał w cieniu Prousta, co oznacza, że jego eseje powstawały – jak to kiedyś określiłem – między fragmentem i powieścią. Jeden z ostatnich jego wykładów w Collège de France, poświęcony właśnie Proustowi, stanowi konsekwentne i radykalne rozpoznanie sytuacji eseisty: nie tego, który jedynie mówi o czymś, znikając za murem metody, ale tego, który sam, przyjmując na siebie wielkie ryzyko, coś robi. Co mianowicie? Wkracza w obszar literatury⁵⁸.

Cytował jeszcze następujące zdanie z jego *Leçon*:

Jeśli to prawda, że przez długi czas starałem się wpisać moją pracę w pole nauki [...], to muszę jednocześnie przyznać, że tworzyłem jedynie eseje, ów dwuznaczny gatunek, w którym pisanie kłóci się o lepsze z analizą⁵⁹.

W świetle przytoczonych cytatów esej jawi się jako dyskurs uniwersalny, na którego obszarze dochodzi do zespolenia literatury i nauki –

⁵⁷ Por. M.P. Markowski: *Roland Barthes: „Esej przeciwko teorii”*. W: *Kryzys czy przełom...*, s. 219–221.

⁵⁸ Ibidem, s. 222.

Po raz kolejny zdaje się tu dawać o sobie znać pomieszanie wytworu i czynności, które tak precyzyjnie rozgraniczali logicy z K. Twardowskim na czele. Zob. rozdz. *Problemy nazewnicze i ich skutki*.

⁵⁹ Ibidem, s. 220.

tekst naukowy jest tekstem wypowiedzianym w takim samym języku jak tekst literacki, a więc tożsamym z literaturą. Każda nowa teoria to z kolei nowy tekst, zatem nie powinna rościć sobie prawa do wydawania uniwersalnych i obiektywnych sądów. Teoretyk w ponowoczesnej rzeczywistości to literat. Powiedzmy nawet więcej, w ślad za Barthes'em i Markowskim, to eseista.

Zatoczyliśmy tutaj w naszych rozważaniach swoje koło: oto po względnie precyzyjnym ustaleniu cech gatunku zwanego esejem i wpisaniu go w określony obszar literatury (stosowanej po pierwsze, pięknej po wtóre), znaleźliśmy się w punkcie, w którym ponownie esejem może być wszystko – każda wypowiedź literacka, a nawet każdy akt twórczy. Po raz pierwszy, w tym miejscu, zaobserwować można tendencję do zrównania eseju z literaturą w ogóle; do zasugerowania, że wszystko, co literackie, jest esejem. Tylko czy jeszcze / już wiadomo, czym jest literatura?

W mowie wtajemniczonych, czyli języku osób zajmujących się pisanem, czytaniem i komentowaniem, wszyscy zdają się wiedzieć, o czym mówią: przecież jakoś się porozumiewają, formułują sądy krytyczne⁶⁰. Problemy się zaczynają, gdy dochodzi do prób zdefiniowania i ewentualnego oddzielenia tego, co literackie, od tego, co nieliterackie. Rozwiązał je radykalnie w drugiej połowie lat 70. Stanisław Dąbrowski, konstruując własną koncepcję literackości i literatury. „[...] jałowe jest wyznaczanie progu nieliterackości”⁶¹ – napisał w swej książce *Literatura i literackość*. Skoro, co odnotował, bohaterka jego doktoratu – Skwarczyńska już w 1932 roku włączyła w obręb literatury rozmowę⁶², to należałoby z większym namysłem i pokorą podchodzić do materii literackiej współczesności. Dąbrowski z jednej strony kwestionował wszelkie mechaniczne działania teoretyków literatury, którzy chętnie i dla własnego komfortu „przymierzają” powstające utwory do wypracowanych przez siebie definicji i modeli, by skazać je na byt bądź nie-

⁶⁰ Zob. interesujący przykład – analizę „fachowego” porozumiewania się literaturoznawców: K. Wyka: *Bolesław Leśmian: Dwa utwory*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1977, s. 414–450.

⁶¹ S. Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977, s. 47.

⁶² Zob. ibidem, s. 182–183.

był literacki; ze strony zaś drugiej – maksymalnie rozszerzał zakres pojęcia literackości.

W pierwszym przypadku posłużył się, dzięki mottu z Zofii Starowieyskiej-Morstinowej, wymownym przykładem – metaforą włoka zarzuconego do stawu, z którego, prócz ryb określonego gatunku, wydobywa się wszystko, co zaległo na dnie. Obowiązkiem teoretyka, uważał Dąbrowski, jest zrazu postępować jak rybak: zarzucać sieć, wyciągać i oglądać, co się w nią złowiło. Nie słowniki i podręczniki poetyki są najważniejsze, ale pełen niespodzianek, zmieniający się żywioł literatury⁶³. Żywioł ów jest natomiast zupełnie nieprzewidywalny.

Dąbrowski ponadto zaproponował – i to jest ta druga strona jego koncepcji – model wyznaczający przedmiot badań literackich. Podzielił go na materialny i formalny. W obrębie materialnego wyróżnił całe *spectrum* utworów, których tworzywem jest **także słowo** – nawet istniejące wtórnie, jako „śląd” – w przypadku paraliteratury, czyli malarstwa rodzajowego, baletu czy pantomimy. Z tego, trzeba przyznać, dość szokującego nawet dziś modelu wynikało, że literaturą jest wszystko to, czego tworzywem jest także słowo, niezależnie od sposobu utrwalenia bądź jego braku; już przybierające jakiś kształt formalny bądź pozostające w fazie artykulacyjnego trwania. Jednocześnie każdy komunikat literacki jest z natury swej również wielotworzowy⁶⁴.

To oczywiste, że w takim podejściu do literackości, esej „mieści się” w literaturze znakomicie. Mało tego, stanowić będzie przykład przedmiotu materialnego, zasadniczego, właściwego⁶⁵, a zatem utworu z grupy wzbudzającej najmniej kontrowersji, w której znajdują się wiersze, powieści, artykuły gazetowe, slogany reklamowe itd. Zupełnie wtórne w tym ujęciu byłoby uściślanie, o **jaki** esej chodzi: czy parergon filozoficzny, czy popularyzatorski artykuł dziennikarski, czy kunsztowny kompozycyjnie utwór literacki – wszystkie one przynależą bowiem do literatury, której granice są niewiadome.

Wydawać by się mogło, że radykalna, acz pełna badawczego optymizmu, propozycja Dąbrowskiego wyczerpała już możliwości dyskusji

⁶³ Zob. *ibidem*, s. 74–89.

⁶⁴ Zob. *ibidem*, s. 197–212.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 207.

o literackości. Oczywiście, nic bardziej mylnego! Nieustająco podnoszone są te same problemy po to, by – szczególnie ostatnimi czasy – wykazać „kryzysowość” refleksji o literaturze, niemożliwość teorii literatury oraz zakwestionować literackość jako taką. Brakuje właściwie wśród owych ogólnych dywagacji, rejestrujących zmianę w kulturze – także literackiej – momentów refleksji o konkretnym gatunku; w naszym przypadku – o esej. Chwilowo moda na porządkujące, systematyzujące ujęcia problemów, np. genologicznych, przeminęła. Nie oznacza to, bynajmniej, rezygnacji z pisania o literackości, mimo jej kwestionowania albo przynajmniej – kwestionowania w dotychczasowym rozumieniu.

Seweryna Wyślouch we wstępie do rozpraw z kręgu teorii kulturowej powtarza więc, dla przykładu, kwestię granic literatury, które (co ustalił już Dąbrowski) nie mają trwałego charakteru; są ruchome. W różnych epokach i w różnych kręgach kulturowych zalicza się do literatury różne teksty. Uczona gromadzi wyraziste przykłady dzieł literackich, których literackość bywa lub bywała kwestionowana⁶⁶. Przywołuje jednocześnie zestaw tradycyjnych wyznaczników tejsze. Zatrzymuje uwagę na problemie fikcji literackiej, z której chętnie literatura współczesna rezygnuje. Co ciekawe, pisząc:

[...] gatunki uważane za „czysto” dokumentalne – reportaż, dziennik, pamiętnik – uzyskały status literacki. [...] Zwraca także uwagę kariera reportażu, który czytany jest jak powieść i którego dziś nikt już nie nazwie gatunkiem „pogranicznym”⁶⁷,

nie pochyła się w ogóle nad esejem – wydawałoby się najmodniejszym (z racji potocznie przypisywanej mu hybrydyczności) pogranicznym tworem literackim. Stwierdza natomiast, że obecnie zwrot ikoniczny w sztuce każe kwestionować tradycyjne pojęcie literackości⁶⁸. Można by więc zwrócić uwagę na szczególną rolę, wyróżnionych tematycznie, tzw. esejów o sztuce, które pisywali nie tylko starsi mistrzowie gatunku

⁶⁶ Zob. S. Wyślouch: *Ruchome granice literatury*. W: *Ruchome granice literatury...*, s. 7–25.

⁶⁷ Ibidem, s. 14.

⁶⁸ Zob. ibidem, s. 21.

(Herling-Grudziński, Czapski), ale i całkiem współcześni, jak choćby Arkadiusz Pacholski⁶⁹. Interferencja zagadnienia eseistyczności i ekfastyzyczności (do którego wrócimy jeszcze w ostatnim rozdziale) jest tym, co zajmuje dziś bardziej wnikliwych, niepodążających głównym nurtem teoretycznych „antysyntezy” badaczy. Zwrócę w tym miejscu tylko uwagę na prace dotyczące dzieła G. Herlinga-Grudzińskiego, prowadzone przez Joannę Bielską-Krawczyk i Aleksandrę Dębską-Kossakowską⁷⁰. Dla obu tych badaczek nie ulega wątpliwości, że eseje, tudzież eseizowane opowiadania Grudzińskiego to najwyższej próby literatura, nie potrzebująca legitymizacji. Jest to, powiedzieliby zapewne niektórzy, literatura tradycyjna, „nienowoczesna” itd.

Czy więc esej uchodzić będzie za takową „staroświecką” literaturę w oczach nowoczesnych pisarzy-teoretyków? Stwierdzić można jedno: nie rozważa się we współczesnych naszych teoriach w szczególności sposób zagadnienia poetyki eseju. Przed kilkunastu laty M.P. Markowski, zainspirowany wyraźnie barthes’owskim myśleniem, orzekł autorytarnie, że poetyka eseju jest niemożliwa, więc sprawę można by uznać za zamkniętą⁷¹. Uwagi na jej temat ciągle się jednak pojawiają (niejako poza nurtem nowych „literatur o literaturze”, czyli zamierzających przebudować dotychczasowy paradygmat literackiej teorii) w postaci szczegółowych opracowań bądź gatunku jako takiego⁷², co zakłada *a priori* literackość

⁶⁹ Zob. A. Pacholski: *Brulion paryski*. Kalisz 2000. Szczególnie eseje: *Msza w ciemności* (s. 81–88), *Barbarzyńca w Soplicowie* (s. 173–191), *Srebrna nitka* (s. 207–216).

⁷⁰ Zob. J. Bielska-Krawczyk: *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłości i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków 2004; A. Dębska-Kossakowska: *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*. Warszawa 2009 oraz rozprawę tej ostatniej: *Ekfrazja czy esej? O „Monologu o martwej mniszce” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. Krakowiak. Katowice 2007, s. 57–75.

⁷¹ Zob. M.P. Markowski: *Czy możliwa jest poetyka eseju? W: Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasiak. Warszawa 1995, s. 109–119. Szerzej na temat tego artykułu – zob. rozdz. *Próby klasyfikacji oraz domniemane kierunki ewolucji formy*.

⁷² Z nowszych opracowań należy tutaj wymienić, niezależnie od kompletności ujęć: A. Bicz: *Esej w polskiej nauce o literaturze*. W: „Prace Literackie”. T. 45. Red. M. Urseł. Wrocław 2005, s. 189–212; S. Gębala: *Eseistyka*. W: *Literatura polska 1918–1975. Część I. T. 3: 1945–1975*. Red. A. Brodzka-Wald, T. Bujnicki. Warszawa 1996, s. 257–324; J. Olejniczak: *Esej i dziennik na emigracji*. W: *Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 1.

eseju bądź monografii dzieł poszczególnych eseistów: Micińskiego, Stempowskiego, Czapskiego, Herlinga-Grudzińskiego, Parandowskiego, Herberta i... przykłady można mnożyć.

Trudno pogodzić myślenie analityczne, skupione na konkretnych esejach literackich, ze współczesnymi „słabymi teoriami”⁷³, próbującymi opisać nowe tendencje literackie przy jednoczesnej rezygnacji z definiowania literatury. Owa rezygnacja wynika po trosze z tego, iż milcząco zakłada się, że „wszystko wiadomo” (wersja dla leniwych), a po trosze z podlegającego już banalizacji powtarzania, że żaden z wyznaczników literackości nie jest pewny, uniwersalny. Odkąd Dąbrowski „nie zakreslił” granic literatury, pozostaje badaczom albo je zawężać, albo wprowadzać pewne modyfikacje w twierdzeniu, że literaturą jest wszystko. Kiedy rezygnuje się z definiowania esencjonalnego, zaczyna się wskazywać kryterium pragmatyczne⁷⁴ w wersji indywidualnej lub społecznej: literaturą będzie to, co

Red. M. Pytasz. Katowice 1994, s. 226–260; R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*; J. Tomkowski: *Dwie dekady z esejem*, „Fa-art.” 1997, nr 2–3, s. 78–84. Przedruk: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1998, s. 241–254.

⁷³ Odwołuję się tutaj do artykułu Michała Januszkiewicza, w którym czytamy:

„Te wszystkie teorie, nie roszące sobie prawa do powszechnego obowiązywania i »związujące« panowanie metafizyki, nazwać chcielibyśmy »teoriami słabymi«”. M. Januszkiewicz: *Ku teoretycznej wielości (w sprawie teorii słabych)*. W: „Przestrzenie Teorii”. T. 5. Poznań 2005, s. 132–133.

⁷⁴ Por. np. J. Maciejewski: *Literatura w perspektywie długiego trwania*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2002, s. 139–146; S. Wyśłouch: *Ruchome granice literatury...*, s. 15.

Potwierdzenie podobnego stanowiska znajdziemy współcześnie również na gruncie np. francuskiej teorii:

„Poszukując kryterium literackości, napotkaliśmy nierozstrzygalną kwestię, do której przyzwyczała nas filozofia języka. Definicja takiego terminu, jak literatura, nigdy nie będzie niczym innym, jak tylko zbiorem przypadków, w odniesieniu do których użytkownicy danego języka godzą się stosować ten termin. Czyż można wyjść poza to sformułowanie przypominające błędne koło? Trochę tak, gdyż teksty literackie to właśnie te, którymi dane społeczeństwo się posługuje, niekoniecznie odnosząc je do ich pierwotnego kontekstu. Przyjmuje się, że ich znaczenie (ich stosowanie, ich istotność) nie sprowadza się do kontekstu, w którym zostały pierwotnie sformułowane. To społeczeństwo decyduje, że pewne teksty są literackie przez użytek, jaki z nich czyni poza pierwotnymi ich kontekstami”. A. Compagnon: *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Przeł. T. Stróżyński. Gdańsk 2010, s. 35.

ktoś (lub jakaś grupa osób) za nią uzna. Zapewne jakaś grupa „pragmatystów literackich” porozumiałaby się co do eseju literackiego, a inna ich grupa za esej uznałaby artykuły prasowe i wypracowania uczniowskie i albo do literatury by je zaliczyła, albo nie. Na razie teoretycy milczą na ten temat.

Dąbrowski, jeśli wskazał jakiekolwiek ograniczenie potencji literackiej, to była nim funkcja komunikacyjna, porozumiewawcza. Esaj z uwagi na swój dialogowy charakter znakomicie ten warunek spełnia, choć należy pamiętać o wpisanym weń ograniczeniu relacji nadawczo-odbiorczej, spowodowanym pewną hermetycznością przekazu. To, co wzmacnia osadzenie eseju w literaturze i potęguje jego wewnętrzną dialogiczność, czyli cytaty, stanowi jednocześnie ograniczenie powszechności komunikacyjnej. Co dzieje się jednak w przestrzeni, w której literatura traci swą funkcję porozumiewawczą, komunikującą zamierzone sensy? Dzieje się tak przecież coraz częściej z racji rozwoju „litternetu”⁷⁵. Erazm Kuźma konstatował:

[...] literatura dzisiaj jeszcze raz zmienia swój kształt, burzy system wytworzony w oświeceniu, nazwany „literaturą piękną, beletrystyką”. Mówi się o tym głośno na Zachodzie, zwłaszcza na uniwersytetach amerykańskich. Być może i my powinniśmy powiedzieć adeptom polonistyki: przed wami trudna przyszłość. Dążcie więc do przekształcenia dyscypliny. A jeśli chcecie się zajmować komunikacją, to zajmijcie się literaturą ergodyczną, której ostatnim etapem jest cybertekst. W literaturze ergodycznej nie ma odbiorcy, jest użytkownik, który z dostarczonych elementów tworzy własny tekst⁷⁶.

W takiej przestrzeni, w której brak jednostkowej odpowiedzialności za przekaz, brak podmiotowego piętna w tekście, nie ma miejsca dla eseju.

⁷⁵ Zob. P. Marecki: *Litternet*. W: *Litternet. Literatura i internet*. Kraków 2002, s. 5–21 oraz projektowe ujęcie zagadnienia: J. Hnidiuk: *Litternet, czyli kilka słów o literaturze w internecie*. W: *Inna Literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 1. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010, s. 136–142.

⁷⁶ E. Kuźma: *Modele komunikacji literackiej we współczesnych doktrynach literaturoznawczych*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej nauki o literaturze...*, s. 210–211.

Po prześledzeniu kolejnych, trzeba powiedzieć: niekonkluzywnych, prób zdefiniowania literatury, doszliśmy do etapu, na którym wydaje się, że wszystko może nią być. Wobec powyższego, powtórzmy, zdaje się już nie istnieć kwestia ewentualnej nieliterackości eseju. Owszem – jest esej tekstem słownym, a więc jest i literaturą. Po co przypominaliśmy sobie zatem koncepcję literatury stosowanej?

Po to, by uwydatnić częstokroć dziś pomijaną i deprecjonowaną rangę konstrukcji utworu. Według pomysłu Skwarczyńskiej, pierwszoplanowy dla literatury stosowanej był cel praktyczny, który niech wolno nam będzie sprowadzić do autorskiej świadomości pożądanego efektu. By go osiągnąć, należało – i należy – użyć adekwatnych środków i podporządkować je głównemu zamiarowi. Oznacza to, że esej jest utworem literackim o precyzyjnej budowie; jest, mówiąc tradycyjnie (dla niektórych – staroświecko), gatunkiem literackim.

Mało tego, z perspektywy doświadczeń literackich ostatnich kilku dekad – obfitujących w mniej lub bardziej umotywowane odstępowanie od walorów estetycznych na rzecz „prozaizmów”, „doświadczenia codzienności” etc. – można zaproponować pewną modyfikację schematu Skwarczyńskiej. Okazuje się bowiem, że pragmatyzm eseisty, który dążyć będzie do najefektywniejszego osiągnięcia celu, czyli oryginalnego wyartykułowania swojego poglądu na podjęty temat, sprzyjać będzie jego staraniom o kompozycję, o siłę wyrazu, atrakcyjność i celność przykładów. Stanie się esej, tym samym, utworem bodaj bardziej spełniającym warunki tzw. literatury czystej niż niejedna współczesna powieść czy wiersz.

Na koniec znów oddajmy głos praktykom. Jan Kott napisał poetycko:

Za Gertrudą Stein napiszę: „esej jest esejem jest esejem jest esejem. Esejem nie jest pisanie o eseju, ale pisanie eseju!”⁷⁷

Reprezentujący natomiast kompletnie inny światopogląd – także literacki – Gustaw Herling-Grudziński, pytany o esej, odpowiedział:

⁷⁷ J. Kott: *Uczeń eseju*. W: Idem: *Lustro*. Warszawa 2000, s. 104–105.

Co to znaczy esej? To jest gatunek niezwykle podniecający i wymagający. Prawdziwy esej nie tylko ociera się o utwór literacki, ale po prostu nim jest. Nie jest tylko pokazem wiedzy czy inteligencji eseisty. Musi mieć specjalną konstrukcję. Mistrzów eseju w Polsce nie było znowu za wielu, Jerzy Stempowski, Ludwik Fryde czy Bolesław Miciński, na przykład. Oni mieli zawsze do powiedzenia w tych esejach coś więcej niż narzucał to sam temat⁷⁸.

Czy wobec powyższego wypada zabierać głos nieporadnemu teoretykowi, który wątpi o zasadności własnych działań?

⁷⁸ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki: *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa 1997, s. 306.

Ewolucja poglądów na gatunek

Stoję na stanowisku, że esej jest gatunkiem literackim, choć w dzisiejszych czasach zakrawać to może na ryzykancką naiwność. Wobec powyższego, zanim podejmę się jego charakteryzacji, przypomnę pokrótce, jak kształtowało się do tej pory myślenie genologiczne, by zaznaczyć, które z koncepcji mogą okazać się przydatne w rozważaniach o gatunkowości eseju. Najpierw jednak zaproponuję dość odległy kontekst, którym jest opinia Jacka Łukasiewicza o bohaterach (nie gatunkach czy ich odmianach!) powieści Parnickiego:

Mieszkańcom tym przypada rola rzeczywistych motorów historii. Aby mogli działać skutecznie, winni uświadomić sobie własną sytuację, w założeniu już tragiczną. Nie mogą bowiem stać się pełnoprawnymi udziałowcami kultur, które ich zrodziły. Zawsze będą odrzucani przez każdą ze stron jako istoty niepełne, jako metal zafałszowany. Ich myśl będzie zbyt krytyczna, zdołał pochłonąć ją szowinizm, choćby go pragnęli, ich uczucie będzie rozdarte i nie będą potrafili ulec fanatyzmowi, choć nieraz ulegliby z ulgą¹.

Po co ten cytat? Wydaje się, że często esej traktowany bywa podobnie: jako „mieszaniec”, twór synkretyczny, opozycyjny wobec innych form literackich reprezentant pogranicza. Jako taki nie mieści się w uładowym świecie popularnych poglądów. Bywa „zbyt krytyczny” – jak ów bohater mieszaniec z prozy Parnickiego. W pewnym sensie staje się również „rze-

¹ J. Łukasiewicz: *Republika mieszkańców*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1974, s. 183–184.

czywistym motorem historii” jako inspirujący, choć czasem niewygodny albo irytujący wręcz, pomysł na świat.

Stwierdzenie: esej jest gatunkiem literackim, wymaga doprecyzowania pojęciowego. Czym bowiem jest gatunek? Jasne wydawało się do niedawna jedno: że to – obok rodzaju literackiego – jedno z podstawowych pojęć genologii, nauki fascynującej, bo od swego zarania popadającej w impas, a jednocześnie mogącej się poszczycić wieloma opracowaniami słownikowymi, o mnogości rozpraw nie wspominając. Owa nauka o podziałach literatury (bo tak należałoby chyba dziś definiować genologię literacką²) towarzyszy sztuce słowa „od zawsze”, aczkolwiek zamierzonego wydzielienia i nazwania doczekała się dopiero w latach 30. XX stulecia za sprawą studium P. Van Tieghema *La question des genres littéraires*. Na gruncie polskim rozpowszechniła ją od razu Stefania Skwarczyńska – autorka wielu nowatorskich rozwiązań teoretycznoliterackich, jak choćby omawianej w poprzednim rozdziale koncepcji literatury stosowanej; pomysłodawczyni włączenia do literatury np. rozmowy oraz zwolenniczka wyodrębnienia tzw. rodzajów przejściowych w genologii³.

Genologowie rozpatrują zatem kategorie rodzajów i gatunków literackich. Nader klarownie wyłożył swego czasu tę kwestię Zbigniew Jerzy Nowak:

Mimo różnic klasyfikacyjnych, wywołanych przez odmienne tradycje narodowych literatur, gatunki są podporządkowane rodzajom, nad którymi istnieją jeszcze „nadrzędy” w postaci: „literatura” – „nieliteratura”; „literatura piękna” – „literatura użytkowa” etc. W obrebie zaś gatunków wyróżnia się m.in. gatunki, które są specyficzne dla danej literatury narodowej, np. niemiecki *Bildungsroman*, polska gawęda etc.

Systematyka genologiczna i związana z nią hierarchia rodzajowo-gatunkowa odgrywały szczególną rolę w dawniejszych epokach literackich, co było m.in. wyrazem obowiązującej wówczas normy literackiej.

² Obecnie istotne jest rozróżnianie genologii literackiej i lingwistycznej, zajmującej się gatunkami komunikatów słownych w ogóle. Zob. D. Ostaszewska: *Genologia lingwistyczna jako subdyscyplina współczesnego językoznawstwa*. W: *Polska genologia lingwistyczna*. Red. D. Ostaszewska, R. Cudak. Warszawa 2008, s. 11–33.

³ Zob. S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 124–126.

Natomiast w literaturze dzisiejszej podziały rodzajowe czy gatunkowe przestały obowiązywać, jak pokazuje nam to w sposób szczególnie wymowny praktyka awangardy literackiej⁴.

Istotnie, przestały obowiązywać ustabilizowane podziały klasyfikacyjne, właściwe poetykom normatywnym, funkcjonującym od czasów oświecenia. Nie oznacza to jednakowoż, że absolutnemu unicestwieniu uległo coś, co Skwarczyńska nazwała „społeczną świadomością genologiczną”⁵. W niej wciąż występują genologiczne pojęcia i pseudopojęcia, przy czym – co wykazał Jan Trzynałowski – zdecydowanie czytelniejsze są dla tzw. szerokiej publiczności literackiej kategorie gatunkowe aniżeli rodzajowe:

[...] na plan pierwszy wysuwa się w społecznej świadomości zjawisko gatunku literackiego, natomiast pojęcia rodzajowe zwykle pojmowane są jako tożsame lub zastępcze. Pojęcia gatunkowe opierają się przede wszystkim na odczuciu materialnego, całościowego sposobu istnienia oraz na odczuwaniu zasadniczej funkcji utworów i ich klas⁶.

Czym więc jest gatunek literacki? Bez wątpienia faktem świadomości czytelniczej. Ponadto traktowany bywa jako abstrakcyjny model zespołu cech odróżniających jeden model gatunkowy od drugiego. Jest wreszcie – co najbardziej czytelne – po prostu zbiorem tekstów podobnych do siebie nawzajem. Oczywiście, wszystkie te trzy, rozdzielone nieco sztucznie, definicje wzajemnie się dopełniają, co nie oznacza, że ułatwiają zbudowanie pełnej i jednoznacznej wykładni gatunkowości.

Co do jednego wszyscy badacze są zgodni – czytamy w rozprawie Haliny Grzmil-Tylutki – zdefiniowanie gatunku, czyli podanie narzędzi jego opisu narażają na wiele trudności. Można wszakże mieć już pewność, że teksty, których doświadczamy empirycznie, nie istnieją poza gatunkiem⁷.

⁴ Z.J. Nowak: *O głównych tezach współczesnej genologii*. W: Idem: *Wśród pisarzy i uczonych. Szkice historycznoliterackie*. Katowice 1980, s. 292–293.

⁵ Zob. S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3..., s. 325.

⁶ J. Trzynałowski: *Gatunek a rodzaj literacki*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 121.

⁷ H. Grzmil-Tylutki: *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*. Kraków 2007, s. 39.

Nieco dalej, analizując współczesną teorię dyskursu, uczona dodaje:

Tekst nie może być zatem zinterpretowany inaczej niż w odniesieniu do gatunku i właściwej mu hermeneutyki. Nie może zostać zinterpretowany, jeśli wcześniej nie zdefiniowano i nie opisano zachowań społecznych, które stanowią dla niego jako zdarzenia – kontekst odniesienia. Tekst empiryczny jest zawsze emanacją ludzkiej działalności. [...] Można nawet powiedzieć, że początkiem gatunków są różnicujące się praktyki społeczne szukające dla siebie form wyrazu. Gatunki tworzą się, zmieniają, zanikają wraz z ewolucją relacji podmiotowo-sytuacyjnych i potrzeb społecznego komunikowania⁸.

Owo położenie nacisku na scalanie na obszarze gatunku form językowych z funkcjonowaniem społecznym okazuje się przydatne również w rozpatrywaniu gatunkowości eseju literackiego.

* * *

Pozwolę sobie w tym miejscu na niewielką dygresję analityczną. Przyjrzyjmy się w tym celu *Faustowi na ruinach* Kazimierza Wyki. Tekst zyskuje na czytelności wówczas, gdy wpisujemy go we właściwy gatunkowi „esej literacki” model relacji nadawczo-odbiorczej, zakładającej dialogiczność na poziomie erudycyjno-elitarnym. Przestanie być na pozór bezładnym ciągiem rozmaitych wątków, a okaże się precyzyjnie skomponowanym utworem o faustycznym pierwiastku kultury. Tej naczelnej refleksji podporządkowane zostały wszystkie przykłady i wnioski częściowe, spisane pełnym dbałości stylistycznej językiem i wzbogacone cytataми z literatury pięknej z *Faustem* Goethego na czele.

Kanwę tuż powojennego eseju stanowi opowieść o czytaniu pewnej jesiennej nocy 1946 roku w krakowskim, bezpiecznym mieszkaniu nabytego w spalonej Warszawie egzemplarza *Fausta*. Nie jest to „zwyczajna” lektura, ale medytacja, wywołana i korespondująca z wybranymi fragmentami dzieła Goethego. Czego ta medytacja dotyczy? Trudno na to pytanie odpowiedzieć po jednym, szybkim przejrzeniu tekstu, czyli po odbiorze właściwym np. powieści przygodowej lub romansowi. Wówczas

⁸ Ibidem, s. 40.

zapamiętamy, że przeczytaliśmy coś o nocy, jakichś egzotycznych wyspach, końcu świata, którego nie było, szeregu nazwisk ludzi bardziej bądź mniej znanych, ale gdzie tu puenta? Puenty nie ma, bo esej literacki pozostaje otwarty w planie idei (treści), będąc domkniętym kompozycyjnie. Zatem przy ponownej – tym razem niewspółcześnie powolnej – lekturze zauważymy, że niemal w środku tekstu pojawia się centralna myśl, podana za pośrednictwem przenośni, którą sformułować mógł tylko filolog: słowo z gwiazdką. Dla nawet wykształconego człowieka z pierwszej połowy XX stulecia teoria Einsteina, którą wykorzystano do skonstruowania bomby atomowej, była równie nieprzeniknioną hipotezą, co mozolnie rekonstruowane przez językoznawców słowa praindoeuropejskie, poprzedzane w zapisie ową tajemniczą gwiazdką. Problem w tym, że osiągnięcia fizyków pociągnęły za sobą realne konsekwencje. Wyka napisał o słowie z gwiazdką: „Jest dzieckiem metodologii nie historii człowieka”⁹. Historia zaś, w jego opinii, ma wymiar humanistyczny, albowiem kształtują i interpretują ją ludzie, którzy czasem składają się ku nastrojom katastroficznym, a czasem – jak Wyka – je przezwyciężają¹⁰.

Ciąg refleksji o kondycji europejskiej kultury po II wojnie światowej i o stosunku podmiotu ludzkiego do cywilizacji technicznej wpisany został w malarsko-nastrojową ramę kompozycyjną (noc, widziana przez okno topola) oraz w symetrycznie wprowadzone w początkowych i końcowych partiach tekstu odwołania kulturowe: do Conrada-Korzeniowskiego, obrazu *Sąd Parysa* Gauguina, do historii i dzieła Bronisława Malinowskiego. Jeśli dodamy do tego cytaty i aluzje do tekstów Mickiewicza, Słowackiego i Miłosza z jednej, a Spenglera z drugiej strony oraz, kilkakrotnie użyte, trzykrotne powtarzanie motywów (paralelizm w drugim akapicie: „Choć miałem już *Fausta* – kupiłem. Ponieważ było to w spalonej Warszawie – kupiłem. Dlatego, że był Wielki Tydzień – kupiłem”¹¹, oraz motyw nocy – na wstępie: „Logika myśli myślanych nocą jest inna od logiki daytime...” i dwukrotnie pod koniec: „Ostatnia godzina nocy...”;

⁹ K. Wyka: *Faust na ruinach*. W: Idem: *Życie na niby*. Kraków 2010, s. 349.

¹⁰ Zob. M. Krakowiak: *Meandry światopoglądu krytyka*. „Ruch Literacki” 2004, z. 3, s. 343–352.

¹¹ K. Wyka: *Faust na ruinach...*, s. 344.

„Logika myśli nocnych...”¹²), to otrzymamy rekonstrukcję misternie zbudowanego, spójnego, acz wielowątkowego i otwartego myślowo tekstu, reprezentującego gatunek „esej literacki”.

* * *

Prezentując powyższy przykład, przede wszystkim zamierzałam wskazać na to, że określony typ odbioru społecznego, wynikający ze świadomości reguł gatunkowych, pozwala pełniej i sprawniej odczytać dany utwór. Przyjęty i rozpoznany model dyskursu sprzyja efektywnej lekturze. Jest to, swego rodzaju, rozwinięcie dosyć starego już pomysłu strukturalistów, którzy powtarzali:

Gatunek jest bowiem jednym z elementów swoistego porozumienia, jakie pisarz zawiera z czytelnikiem. Gatunek niejako mówi czytelnikowi, czego może oczekiwać w danej wypowiedzi, niejako projektuje jego zachowanie jako odbiorcy literatury¹³.

Głowiński, zakładając normatywizm gatunków i powtarzając za Trzynadlowskim, że są one zawsze „zestrojami dyrektyw”¹⁴, również wpisywał je w sytuację komunikacyjną. W czasach rozwoju poetyki odbioru sugerował wyraźnie (podobnie jak czynił to w innym miejscu Edward Balcerzan¹⁵), że wybrane cechy gatunku wpływają na relacje czytelnicze. Wewnątrztekstowy projekt odbiorcy „oczekuje” na zrealizowanie się w realnym świecie konkretnego czytelnika. Innymi słowy, jeśli *Faust na ruinach* posiada symetryczną kompozycję, jest podwójnie zdialogizowany: w kierunku przywoływanej literatury i w kierunku czytelnika, który podejmie rozważania historiozoficzne, zawiera aluzje do różnych obszarów kultury (literatura, nauka, polityka), to znaczy, że „wymaga” od

¹² Ibidem, s. 344, 354, 355.

¹³ M. Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2..., s. 135. Zacytowana teza została wygłoszona po raz pierwszy w 1965 roku.

¹⁴ Zob. ibidem, s. 132.

¹⁵ Zob. E. Balcerzan: *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2..., s. 42–57.

tegoż czytelnika, by wskazane elementy rozpoznał. W przeciwnym razie nie spełni on dobrze swej roli i esej nie zostanie odczytany.

Pisząc o funkcjonowaniu gatunku w obiegu komunikacyjnym, raz po raz podnosiłam kwestię określonego zespołu cech, które składają się na abstrakcyjny model, wywiedziony z szeregu podobnych do siebie tekstów i, jednocześnie, będący matrycą do tworzenia następnych podobnych utworów. Ponieważ zaś modele abstrakcyjne cechuje trwałość (z uwagi na brak indywidualnego wypełnienia semantycznego), znaczyłoby to, że gatunek jest trwały i właściwie niezmienny. Oczywiście, tak statyczne pojmowanie gatunku podważone zostało już dawno temu – w przeciwnym razie literatura pozostawałaby niezmienna i niepodatna na czas. Ponieważ jednak nie stanowi ona bytu idealnego, genologowie od lat rozpatrują przejawy „życia”, a więc zmienności, w jej obszarze.

Najprościej wyłożyli całą rzecz autorzy popularnego, wyrosłego ze strukturalnej metody, podręcznika do teorii literatury, nauczając o historyczności gatunków, które w pewnym momencie powstają, rozwijają się (każdy według indywidualnego rytmu), czasem wykształcają odmiany gatunkowe, pod koniec swego cyklu rozwojowego podlegają parodiowaniu i – po długim lub krótkim trwaniu – zanikają¹⁶. Wzorowana na opisie cyklu biologicznego: narodziny – rozwój – starość – śmierć, historia „żywota” gatunku nie wyczerpywała zagadnienia. W kompendium Stefanii Skwarczyńskiej z 1965 roku można znaleźć, dodatkowo, skrupulatne zestawienie źródeł pochodzenia nowych gatunków oraz uwagi o ich społecznych i terytorialnych migracjach¹⁷. Znalazło się, w tym punkcie jej rozważań, również miejsce dla eseju, o czym wspominałam w poprzednim rozdziale.

Ukształtowany w pewnym momencie literackim gatunek postrzegany bywał już nie jako stabilny repertuar cech, ale jako miejsce, w którym dokonuje się nieustanna zmiana systemu literatury. Zwrócił na ów aspekt uwagę już w latach 40. XX wieku Czesław Zgorzelski, a jego koncepcję rozwinął później Ireneusz Opacki. Przypomnijmy sobie, za Opackim, słowa Zgorzelskiego:

¹⁶ Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 265–271. Pierwsze wydanie podręcznika ukazało się w 1962 roku.

¹⁷ Zob. S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3..., rozdz. V: *Problematyka tzw. życia rodzajów literackich...*, s. 201–310.

Nie ma gatunku literackiego – w sensie czegoś stałego, niezmiennego, co by się dało raz na zawsze określić. Jest to pojęcie dynamiczne, ulegające nieustannym zmianom, w uzależnieniu nie tylko od immanentnych nakazów własnego rozwoju, ale także od zmian, poprzez które przechodzi równocześnie cały system literatury. [...]

A jednak pojęcie gatunku nie jest fikcją, stanowi zjawisko wyraźnie wyodrębnione w życiu literackim i mimo wielu zmian wciąż zachowuje jednolitą ciągłość, której najwyraźniejszym symbolem jest powracanie do tej samej nazwy, choć w okresach chronologicznie odległych od siebie może ona oznaczać prawie całkowicie różne pojęcia¹⁸.

Dwa teksty określane tym samym mianem gatunkowym mogą być więc do siebie niepodobne. Wydaje się, na pozór, że to doskonała koncepcja genologiczna do badań eseistyki, bo pozwala pomieścić w obszarze jednego gatunku rozmaite struktury tekstowe, a zatem likwiduje przedmiot sporu o to, co jest, a co nie jest esejem. Niestety, tym tropem doszlibyśmy jedynie do skonstruowania przepastnego worka pojęciowego – z czym już i tak boryka się współczesna esejologia¹⁹. Dlaczego?

Dynamiczna koncepcja Zgorzelskiego zakłada zachowanie ciągłości gatunku, który historycznie może się zmieniać i przybierać nowe kształty. Bardzo mocno podkreślał owo kryterium ciągłości Ireneusz Opacki. Przeglądając się kolejnym postaciami gatunkowym, pojawiającym się w okresach dominacji poszczególnych prądów literackich, ukazywał on, często znaczące, różnice w ich indywidualnych strukturach. Analizy swe przeprowadzał, wykorzystując przykłady poetyckie z XIX i XX wieku²⁰. Na ich podstawie formułował znane wnioski o wpływie gatunku koronnego dla danego prądu na wszystkie pozostałe gatunki²¹, a na koniec stwierdzał jednoznacznie:

¹⁸ Cz. Zgorzelski: *Duma, poprzedniczka ballady*. Toruń 1949. Cyt. za: I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1: *Prace z lat 1947–1964*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 144.

¹⁹ Zob. rozdz. *Problemy nazewnictwa i ich skutki*.

²⁰ Zob. I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych...*, s. 145–161. O ponadczasowej atrakcyjności koncepcji genologicznej Opackiego może świadczyć i to, że wciąż jest wykorzystywana w nowych propozycjach badawczych. Zob. np. K. Uniłowski: *Czy gatunki i konwencje ewoluują (dzisiaj)?* „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 52–63.

²¹ Zob. I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych...*, s. 163–165.

Cechy konstytutywne, niezmiennie, stałe gatunkowi nie przysługują. Po pierwsze – ze względu na zachodzące „przepostaciowanie” w trakcie ewolucji. Po drugie – to w tym wypadku ważniejsze – ze względu na przesuwanie ważności dystynkcyjnych poszczególnych cech struktury w zależności od literackiego kontekstu epoki czy prądu. W trakcie ewolucji zmienia się nie tylko jeden gatunek, lecz wszystkie, stanowiące dlań kontekst²².

W 1949 roku Zgorzelski, a w 1961 Opacki rysowali w pełni zdynamizowany kształt literatury – permanentnie zmiennej i strukturalnie nieuchwytnej; projekt, jakiego pozazdrościć by mogli niektórzy współcześni autorzy „teorii”. Wypada nam jednak ponownie zapytać: czy owa koncepcja znalazłaby zastosowanie w genologicznej charakterystyce eseju? Inaczej: co można by powiedzieć o postaciach gatunkowych eseju i występujących między nimi różnicach oraz czy zdarzyło się esejowi być kiedyś gatunkiem koronnym? Koronnym, a więc dominującym w pewnym prądzie literackim i dla niego reprezentatywnym pod względem ideowym i artystycznym.

Na drugą część pytania wypada odpowiedzieć negatywnie. Na pozór mogłoby się wydawać, że skoro obecnie kwitnie „esejomania” pod różnymi postaciami, to czasy współczesne stanowią domenę eseju. No właśnie! Po pierwsze: „czasy”, a nie określony prąd literacki; po drugie: w potocznym odbiorze mianem eseju określa się różne strukturalnie i funkcjonalnie teksty, które chronologicznie współwystępują i to stwarza wrażenie dominowania eseju w komunikacji – nie tylko *stricte* literackiej. Stworzona na użytek badań historycznoliterackich koncepcja Zgorzelskiego i Opackiego zakładała ciągłość strukturalną gatunku przybierającego postaci zmienne historycznie²³, nie zaś nieudokumentowaną chronologicznie, równoległą różnorodność tekstową. Może zatem „królował” esej w epokach minionych? Pytanie to znów było li tylko figurą retoryczną. Każda z potencjalnych odpowiedzi okazuje się fałszywa, niezależnie od tego, czy rozważalibyśmy czas „debiutu” formy w schyłkowym renesansie, czy rozwój prasowej publicystyki w XVIII-wiecznej Anglii, czy wreszcie, skupiając się na rodzimym gruncie, okres rozwoju eseistyki w dwudziestoleciu międzywojennym

²² Ibidem, s. 165.

²³ Por. ibidem, s. 138.

nym. Za każdym razem dominującymi były zgoła inne gatunki liryczne lub epickie, esej zaś zyskiwał popularność niejako poza głównym nurtem pisarskim. Prócz tego należy zaznaczyć, że model „prób” Montaigne’a okazał się dosyć trwały i niepodatny na następujące po sobie mody literackie.

Po raz kolejny użyłam słowa „model”. Czy ma jednak sens mówienie o modelu w kontekście nieprzystających do siebie postaci gatunkowych? Uporządkowania metodologicznego tej kwestii dokonał już w połowie lat 70. Stefan Sawicki, rozróżniając możliwości trojakiego rozumienia gatunku literackiego. Przypomniawszy zatem najstarsze, związane z panowaniem normatywnych poetyk, klasyfikacyjne pojmowanie gatunku, słusznie stwierdzając: „Siatka pojęciowa, przez którą patrzano na literaturę, była mało elastyczna, oddzielała wyraźnie i faworyzowała utwory gatunkowo »prawowierne«, była mało tolerancyjna dla chwiejnego pogranicza”²⁴. Zwrócił także uwagę na, biegunowo różniące się od klasyfikacyjnego, politypiczne rozumienie gatunku, czyli takie, jakie prezentowali Zgorzelski i Opacki, wskazując jednakowoż na jego przydatność głównie do badań rozległego materiału historycznego. Politypiczność, umożliwiającą scalanie w jeden gatunek utworów nawet pozbawionych cech wspólnych, zasadzała się wszak na relacji poszczególnych tekstów do teoretycznego modelu właśnie²⁵.

Sawicki uznał jednak, że w synchronicznych badaniach genologicznych najbardziej przydatne będzie bardziej umiarkowane stanowisko. Opowiedział się za typologicznym pojmowaniem gatunku, obecnym w europejskiej refleksji humanistycznej od lat 30. XX stulecia. I tym razem mówi się o modelu:

Przyjmowano pewien model, wzorzec, bądź istniejący realnie, bądź stworzony sztucznie, i stosunkiem do niego – pośrednio – wyznaczano zakres pojęcia. Pojęcie typologiczne obejmowało wszystkie jednostki podobne do przyjętego wzorca, przede wszystkim posiadające te same cechy co i wzorzec, lecz w różnym stopniu ich natężenia. Tego rodzaju

²⁴ S. Sawicki: *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1976, s. 205.

²⁵ Zob. ibidem, s. 208–210. Por. także R. Cudał: *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*. W: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*. Red. R. Cudał. Warszawa 2009, s. 27–28.

pojęcia stawały się bardziej elastyczne, w mniejszym stopniu krępujące badaną rzeczywistość. [...] Wydaje się, że nie ma żadnych przeciwwskazań, aby tym pojęciem posługiwać się w genologii w miejsce dawnych pojęć klasyfikacyjnych²⁶.

Potrzebę konstruowania modelu gatunkowego oraz opisywania jego realizacji tekstowych podnoszą dziś głównie badacze dyskursu, lingwiści²⁷. Wydaje się, że przed podobną klarownością wzdragają się raczej komentatorzy literatury pięknej, mający problem z wyodrębnieniem przedmiotu swych obserwacji. Mówiąc o modelu gatunkowym, decydujemy się bowiem na niemodne dziś ustatycznienie poglądów. Zaryzykujemy jednak, skoro we wstępie do niniejszego rozdziału zapowiedziana została charakterystyka gatunku „esej literacki”. Pomocne powinny się okazać, wspomniane wcześniej, słowniki genologiczne. Sięgnijmy więc do nich po definicje eseju.

Na początek otwórzmy pierwsze wydanie *Słownika rodzajów i gatunków literackich* z 2006 roku. Ponieważ jest to słownik o wyjątkowo długiej historii powstawania²⁸, najbardziej nas interesujące hasło *Esej* zostało, z niewielkimi modyfikacjami, zaczerpnięte z „Zagadnień Rodzajów Literackich” z roku 1965. Jego autor, anglista Witold Ostrowski, zdefiniował wówczas esej następująco:

Esej w szerokim rozumieniu [podkr. – M.K.] to wypowiedź prozą na pewien temat, przekazująca w dowolnie upatrzonym celu i za pomocą wybranych przez autora środków kompozycyjnych i stylistycznych jego osobiste doświadczenie, wiedzę, sądy, refleksje, wrażenia lub uczucia związane z tematem. Na mocy konwencji wymaga się od czytelnika, żeby traktował esej jako akt życiowy autora, a nie jako fikcję literacką. [...] Wiele esejów nie przekracza kilku stron, ale niektóre osiągają objętość książki²⁹.

²⁶ S. Sawicki: *Gatunek literacki...*, s. 207.

²⁷ Por. D. Ostaszewska: *Genologia lingwistyczna jako subdyscyplina...*, s. 24–26.

²⁸ Zob. G. Gazda: O „*Słowniku rodzajów i gatunków literackich*”. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. IX – XIV.

²⁹ W. Ostrowski: *Esej*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 237. Autor zadbał o uaktualnienie bibliografii do hasła, dodając wybrane publikacje J. Terrase, D. Heck i T. Wroczyńskiego. Zob. ibidem, s. 239. Tę definicję Ostrowskiego potraktowano

Pominięte zostało w edycji słownikowej zdanie wprowadzające powyższą definicję, które brzmiało:

Esejami nazywa się utwory znacznie różniące się między sobą i często posiadające własne, bardziej precyzyjne nazwy³⁰.

Zdanie to, oddające stan świadomości eseistycznej z połowy lat 60., zezwala pojąć dosyć „szerokie rozumienie” terminu, wypełnianego nader różnymi przykładami tekstów obcych i polskich (od wierszowanych *Essay on Criticism* (1711) A. Pope’a po *Żywot człowieka poczciwego* (1568) M. Reja). Zbyt ni liberalizm badacza obniżał precyzyjność jego wyводу, choć wskazane przezeń cechy: proza, celowość wypowiedzi, subiektywizm autora w doborze tematu, stylu, rozwiązań kompozycyjnych, niefikcjonalność – składały się na możliwy przecież do wyodrębnienia model gatunkowy.

Nieco wcześniej wydany autorski *Słownik gatunków literackich* Marka Bernackiego i Marty Pawlus z 2002 roku w kwestii definiowania eseju pozostawia niedosyt. Dowiadujemy się wprawdzie, że jest to gatunek elitarny i że jego przedmiotem są swobodnie prowadzone rozważania autora, ale pokazany zostaje głównie w relacji do innych, „pokrewnych” mu gatunków³¹. Dokładniej zaprezentowany został esej w *Słowniku nowych gatunków i zjawisk literackich* Pauliny Potrykus-Woźniak. Jako „gatunek cieszący się wielkim powodzeniem zarówno wśród czytelników, jak i pisarzy”, zasłużył na uwagi dotyczące jego formy podawczej (proza, choć

wał jako punkt wyjścia do prezentacji definicji gatunku badacz młodszego pokolenia Arkadiusz Bicz w swojej sprawozdawczej rozprawie *Esej w polskiej nauce o literaturze* („Prace Literackie” XLV. Red. M. Urśel. Wrocław 2005, s. 185–212). W dalszej kolejności przywoływał opinie I. Sikory, K. Dybciaka (*Inwazja eseju* z 1977 roku), T. Wroczyńskiego, by skończyć fragment dotyczący definiowania i wyznaczania zakresu pojęcia zdaniem: „W latach 90. w pracach o eseju zaczyna przeważać pesymizm epistemologiczny i metodologiczny” (ibidem, s. 197), oraz przywołaniem negatywnego, acz błyskotliwego stanowiska M.P. Markowskiego, według którego poetyka eseju jest niemożliwa.

³⁰ W. Ostrowski: *Esej*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1965, z. 2, s. 136.

³¹ Zob. *Esej*. W: M. Bernacki, M. Pawlus: *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała 2002, s. 518–524.

wspomniany został też Pope z formą wierszowaną), niefikcjonalności, subiektywności, intertekstualności i przypisywanego mu „nieustannego eksperymentu”³². I w tym przypadku mamy jednak do czynienia ze składającą się na ustabilizowany wprowadzie opis gatunku prezentacją kolejnych stanowisk badawczych, a nie ze zwięzłą, jednoznaczną definicją. Czy jej brak dowodzi zmiany prowadzenia dyskursu teoretycznoliterackiego czy tylko niedoskonałości, tudzież niemożliwości zbudowania abstrakcyjnego modelu gatunkowego eseju? Może odpowiedzi dostarczą autonomiczne opinie badaczy eseju z różnych lat?

W poszukiwaniu definicji po raz kolejny sięgnijmy do kanonicznego studium Głowali. I tu czeka nas niespodzianka. Autor wyjątkowo precyzyjnego (jak na esejoznawstwo) modelu, wedle którego jest esej nieliniarny, niesystemowy, niesystematyczny, niespecjalistyczny, subiektywny, operujący cytatem i obrazowy; wskazując w zakończeniu na przykłady przenikania fragmentów eseistycznych w prozę beletrystyczną, diarystykę i pamiętniki, pisze:

Ze wszystkimi tymi gatunkami esej współżyje, nie tracąc żadnej swej istotnej cechy. Taka sytuacja budzi wątpliwości: **czy można wobec tego uznać esej za samodzielny, odrębny gatunek?** [podkr. – M.K.] Do jednego gatunku zalicza się zwykle utwory albo ze względu na podobne cechy formalne (sonet), albo podobne cechy treściowe (romans grozy), albo też oba te rodzaje cech wzięte razem (tragedia). Esaj wypada określić jako gatunek w trochę odmienny sposób. Otóż można go zdefiniować jako utwór posiadający w swej istocie refleksję, która realizuje się w nim jako specjalna metoda kształtowania materiału i że jego gatunkowa odmienność polega na odmienności tej metody³³.

Nie ma więc stałego repertuaru cech formalnych i treściowych, które pozwalałyby odróżnić esej od nieeseju? Pozostaje tylko jedna *differentia specifica*: refleksja jako istota i metoda zarazem. Bez odpowiedzi pozostanie pytanie o powód rezygnacji z modelowego opisu formy.

³² Zob. Esaj. W: P. Potrykus-Woźniak: *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*. Warszawa-Bielsko-Biała 2010, s. 33–39.

³³ W. Głowala: *Próba teorii eseju literackiego*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Warszawa 1983, s. 493.

Zastrzeżenia do potraktowania przez Głowałę refleksji jako istoty gatunku zgłosił 12 lat później Krzysztof Dybciak, dla którego „refleksja” jest nazbyt wieloznaczna i charakterystyczna dla wielu dziedzin kultury, by mogła uchodzić za precyzyjny wyróżnik eseju³⁴. Warto przy tym zaznaczyć, że Dybciak uwzględnił wielość form morfologicznych eseju literackiego, nie przeszkadzało mu to jednak stwierdzić, iż jest to „jeden z najkunsztowniejszych i **najbardziej ustrukturuwionych** [podkr. – M.K.] typów prozy”³⁵. W dalszej części jego studium znalazły się propozycje definicji: zarówno modelowo-teoretycznej, jak i opisowej. Esej zatem, jako konstrukt genologiczny, został określony następująco:

[...] niefikcyjny gatunek prozatorski, którego gramatyka powstała głównie na zasadzie opozycji wobec aktualnego systemu gatunkowego, jako jego uzupełnienie bądź modyfikacja³⁶.

Jako realizacja tekstowa opisany został w taki sposób:

[...] swobodnie skonstruowany średnich rozmiarów utwór prozatorski, w którym nawiązania do tekstów innych kodów gatunkowych przeważają nad nawiązaniem do tekstów własnego kodu gatunkowego. Porusza on różnorodne, ale doniosłe problemy egzystencjalne, akcentuje osobisty charakter rozważań i wykorzystuje różnorodne sposoby uprawiania refleksji, posługując się niemal wszystkimi środkami języka poetyckiego. Fabularność pojawia się czasem jako element drugorzędny³⁷.

Dybciak, wobec różnorodności morfologicznej esejów, proponował definicję nie ilościową, ale relacyjną – oryginalność ujęcia wybranego przez eseistę zagadnienia, decydującą przeciwieństwo o elitarności utworu, traktując jako podstawowy wyróżnik gatunku, sytuującego się nieustannie w opo-

³⁴ Zob. K. Dybciak: *Inwazja eseju*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 116.

³⁵ Por. ibidem, s. 115.

³⁶ Ibidem, s. 118.

³⁷ Ibidem. O tym, że była to koncepcja wysoce przemyślana, świadczyć może fakt, że autor podtrzymał ją w następnych latach badań. Zob. m.in. K. Dybciak: *Od katolickiej beletrystyki do eseju religijno-filozoficznego*. W: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*. Red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak. Lublin 1993, s. 293–295. Pierwsza wersja tego tekstu: *Współczesny esej religijno-filozoficzny*. W: „*Żeby nie ustała wiara*”. *Katolicki Uniwersytet Lubelski przed wizytą Ojca Świętego Jana Pawła II*. Lublin 1990, s. 575–588.

zycji do ustabilizowanych, powtarzalnych rozwiązań, także strukturalno-tekstowych. By uniknąć nieporozumień, które wiodłyby do tworzenia worka pojęciowego, podawał jednak kilka orientacyjnych punktów stałych: proza, średnia objętość, nawiązania intertekstualne, niefikcjonalność, osobisty charakter, dbałość o styl. Przeciwnicy ujęć modelowych eseistyki powiedzą natychmiast, że są to ogólniki, a nie żadne cechy stałe, bo cóż to znaczy np. dbałość o styl albo jakim wyznacznikiem jest niefikcjonalność – obecna w każdej instrukcji obsługi, sprawozdaniu itp.? Istotne w przypadku eseju jest jednak, jak się wydaje, to, że owe nieprecyzyjne wyznaczniki stanowią komplet, a to już pozwala nabyć umiejętność odróżniania tekstu, który esejem literackim może być, od tego, który w żaden sposób nim nie jest.

Podobny tok rozumowania odnaleźć możemy w prawie o 10 lat późniejszym przekrojowym artykule Tomasza Wroczyńskiego. Jego definicję końcową należy tu przypomnieć. Uczyniwszy zastrzeżenie, że „niemożliwe jest rozszyfrowujące opisanie poetyki eseju literackiego”³⁸ wobec prymatu wyborów tematycznych i formalnych autora-eseisty nad ewentualnymi gotowymi już rozwiązaniami, Wroczyński pisał:

Istnieją jednak obiektywne właściwości tekstu prozatorskiego, które wskazują na gatunek eseistyczny [podkr. – M.K.]. Pierwsza wynika z przesłanek estetyki i wiąże się z wartościującym charakterem pojęcia esej. Podstawową normą staje się tu styl literacki, jego wysoka odmiana. Ponieważ esej nawiązuje do rozmaitych kodów gatunkowych i rodzajowych, jego struktura nie może być stała. Jednakże permanentne wykorzystywanie dialogu, w opisanym tego słowa znaczeniu, cytatu, dygresji i anegdoty w eseju jednoznacznie wskazuje na konstytuującą ich rolę w prozie eseistycznej. Do obiektywnych właściwości tekstu eseistycznego zaliczyć także należy jego afikcjonalny charakter, zastąpienie narratora przez samego autora oraz konstrukcję konsyderacyjnego świata przedstawionego. Wymienione właściwości pozwalają rozpoznawać tekst eseistyczny jako odrębny gatunek literacki, pozostający poza jednoznaczną klasyfikacją rodzajową³⁹.

³⁸ Zob. T. Wroczyński: *Esej – zarys teorii gatunku*. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5/6, s. 113.

³⁹ Ibidem.

Otrzymaliśmy tutaj potwierdzenie – tyle że bardziej w pewnych aspektach szczegółowe – opisu gatunku zaproponowanego przez Dybciaka. Pewne *novum* w definicji stanowiła, zapożyczona zresztą ze studium B. Bergera, kategoria konsyderacyjnego świata przedstawionego w eseju. Atrakcyjnie brzmiący termin do najbardziej precyzyjnych nie należał. Zastępował on w jakimś stopniu sąd Głowali o refleksji jako istocie eseju, podawany – jak pamiętamy – w wątpliwość przez Dybciaka jako nieporęczny i wieloznaczny. „Rozważaniowy” charakter świata przedstawionego znaczyć miał zapewne, że wszystkie składniki tegoż świata podporządkowane są roztrząsaniu podjętego przez autora głównego zagadnienia, ale trzeba też zauważyć, że tego typu treści zawierają się już w stwierdzeniu niefikcjonalności eseju.

* * *

Mimo zastrzeżeń, które pojawiać się muszą zawsze, gdy autorzy definicji eseju podają nazbyt wiele jego cech, zbyt wiele szczegółów, udaje się odnaleźć w literaturze przedmiotu przekonujące modele gatunkowe eseju literackiego. Dla porządku trzeba však wspomnieć o przeciwnym stanowisku, które, pobieżnie traktowane, z racji pozornej łatwości zyskuje dziś wielu zwolenników. Najczęściej cytowanym autorytetem w dziedzinie niesubstancjalności gatunku „esej” jest na polskim gruncie Michał Paweł Markowski. Dokładniej rzecz ujmując, chodzi o jeden jego, opublikowany w 1995 roku, artykuł pod znamienitym tytułem *Czy możliwa jest poetyka eseju?* Na zawarte w nim pytanie badacz oczywiście odpowiada negatywnie⁴⁰. Pomija przy tym zupełnie pochodzącą z poprzedniej dekady sugestię Wroczyńskiego, wedle której, jak pamiętamy, **pełne i jednoznaczne** opisanie poetyki eseju jest rzeczą niemożliwą z uwagi na – jak to z kolei ujmował Dybciak – wielość form morfologicznych. Studium Dybciaka Markowski też zresztą nie brał pod uwagę – ani w swej wypowiedzi z 1995 roku, ani w nieco starszych *Czterech uwagach o eseju*, z których opinii: „esej nie posiada w przestrzeni wypowiedzi niefikcjonalnych określonego miejsca, co sprawia, że nie daje się opisywać w stanie czystym, izolowa-

⁴⁰ Do dokładniejszej prezentacji tez zawartych w tym artykule powrócę w ostatnim rozdziale: *Próby klasyfikacji oraz domniemane kierunki ewolucji formy*.

nym, wyłącznie zaś w konfrontacji z pozostałymi dyskursami”⁴¹, uznał za wartą włączenia do artykułu *Czy możliwa jest poetyka eseju? W Czterech uwagach...* z zaobserwowania relacyjnego charakteru eseju wysnuwał wnioski następujące:

Po pierwsze, można twierdzić, że nie istnieje jednorodna substancja eseju, jeżeli rozumieć przez nią nie uwarunkowaną historycznie strukturę, matrycę gatunkową dla poszczególnych tekstów eseistycznych. Po drugie, należy sądzić, że zwyczajowo przywoływane w procesie definiowania eseju kryteria strukturalno-tematyczne nie uchwytują specyfiki tego gatunku. Po trzecie wreszcie, wypada się upierać przy sformułowaniu pragmatycznej definicji eseju, dzięki czemu wracamy do sfery powszechnych mniemań. W tej perspektywie, esejem można nazwać każdy tekst niefikcyjny opierający się, w danym systemie gatunkowym, jednoznacznej kwalifikacji genologicznej⁴².

Markowski, podejmując problem definiowalności eseju, najwyraźniej pisał o innych tekstach niż np. Dybciak. Pewnie, gdy zestawiał się obok siebie felieton z gazety codziennej, pisemną pracę ucznia, rozprawkę filozofa, artykuł teoretyka kultury, fragment dziennika artysty, relację ze spotkania z pisarzem itd. – a to wszystko z dowolnych lat – to, istotnie, ewentualnych punktów wspólnych będzie za mało do utworzenia „matrycy” gatunkowej. Powracamy tu jednak do, omówionego już, zagadnienia chaosu nazewnictwa, przekładającego się na chaos pojęciowy. Kiedy natomiast spróbujemy poszukać podobnych do siebie tekstów, wzorowanych jakoś na *Essais* Montaigne’a, to okaże się, że wzorzec gatunkowy będzie się powtarzał u różnych autorów, w różnych latach. Naturalnie Markowski podobnych opinii nie podziela. Z pełną świadomością rozprawił się z ich autorami cztery lata później, traktując ich zbiorowo:

Na przeciwnym biegunie tej postawy (którą przed paru laty nazwałem „literaturoznawczą zasadą nieoznaczoności”) postanowili uloko-

⁴¹ M.P. Markowski: *Cztery uwagi o eseju*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 172 oraz M.P. Markowski: *Czy możliwa jest poetyka eseju? W: Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasiak. Warszawa 1995, s. 109.

⁴² M.P. Markowski: *Cztery uwagi...*, s. 171–172.

wać własne dociekania poszukiwacze eseistycznej esencji gatunkowej. Ich to właśnie reprezentując autorka słownikowego hasła⁴³ powiada, iż w obliczu niepokojącej, genologicznej nieczystości eseju jedyną – być może – szansą na dotarcie do „swoistości” tego gatunku byłyby studia nad jego poetyką⁴⁴.

Takowe zaś będą pozbawione sensu, gdyż coś takiego jak poetyka gatunku nie istnieje, *ergo* gatunek „esej” nie istnieje także; są jedynie poetyki esejów – bo co tekst, to inna struktura. Do pełniejszego odczytania tej, skądinąd, atrakcyjnej propozycji badawczej Markowskiego wrócimy jeszcze w dalszej części niniejszej pracy. Teraz skupmy się na kwestionowanej lub bronionej odrębności gatunkowej eseju. Jak już nadmieniałam, artykuł *Czy możliwa jest poetyka eseju?* i pozostające w jego cieniu *Cztery uwagi o eseju* wywołały znaczny rezonans. Czasem przypominano je po to, by podjąć polemikę z autorem; innym razem – by kontynuować tok jego rozumowania.

Przykładem pierwszego stanowiska może być np. książka Krzysztofa Kozłowskiego „*Podróż do piekieł*”. O eseistyce Bolesława Micińskiego. Nie dziwi, że skoro Kozłowski poddał badaniom finezyjne i wybitnie ustruktururowane eseje literackie B. Micińskiego, to antysubstancjalna koncepcja Markowskiego była dla niego zupełnie nieprzydatna. Jak udowodnić, że trwałej formy nie ma, skoro się ją wyraźnie dostrzega? Badacz Micińskiego radzi więc sobie z pomysłem Markowskiego następująco:

[...] nie ulega wątpliwości, że postawa Markowskiego wobec problemu substancji eseju charakteryzuje się „heraklitem” poczuciem braku esencjonalnego porządku, jak też spostrzeżeniem zmienności literackiej struktury konkretnego tekstu eseistycznego. [...]

[...] niedaleko stąd już do poglądu, wedle którego każdy poszczególny esej jest sam dla siebie i gatunkiem, i konkretną jego realizacją. [...]

⁴³ Chodzi o Dorotę Heck, autorkę obszernego opracowania *Esej*, w którym odnośnie definiowania gatunku czytamy: „Chociaż esejami nazywa się formy z pogranicza literatury pięknej i piśmiennictwa, teksty nierzadko impresyjne, kompozycje otwarte, to *studium skonstruowane* jest wyrażeniem oddającym sedno problemu, czym jest esej. **Artystyczna konstrukcja myślowa** [podkr. – M.K.], jeżeli zaś pozór nieładu, to celowy – oto kryterium rozstrzygające o kwalifikowaniu tekstu do esejów”. D. Heck: *Esej*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 274.

⁴⁴ M.P. Markowski: *Czy możliwa jest poetyka...*, s. 109.

Bardziej trafiające do przekonania (ale i niesprzeczne do stanowiska Markowskiego) wydaje się stanowisko Wojciecha Głowali⁴⁵.

Powraca więc Kozłowski do „klasycznego” myślenia o eseju; z czasów, gdy jeszcze nie było powszechne czynienie jedyną niepodważalną tezą tej o braku jakichkolwiek paradygmatów.

Zgoła odmienny temperament badawczy reprezentuje – znów dla przykładu – krakowska monografistka eseju Roma Sendyka. W jej rozprawie doktorskiej możemy przeczytać:

Chciałabym postawić więc hipotezę, że badanie eseju jako abstrakcyjnego zespołu cech jest z góry skazane na niepowodzenie i dlatego wolę mówić o eseju jako „zdarzeniu”, „zjawisku” niż „gatunku”, zwłaszcza, jeśli ten ostatni termin miałby być rozumiany w tradycyjny, esencjalistyczny, post-Arystotelesowski sposób. Nie jest, jak sądzę, możliwa ostateczna, ahistoryczna, obiektywna, stabilna i wyczerpująca teoretycznoliteracka, retoryczna czy poetologiczna definicja eseju, ponieważ elementy, wokół których organizowana jest jego struktura, nie pochodzą jedynie ze słownika teorii literatury, retoryki czy poetyki⁴⁶.

Wyrażnie pobrzmiwają w przytoczonym założeniu badawczym echa poglądów M.P. Markowskiego. R. Sendyka kategorycznie stwierdza, że „z góry skazane jest na niepowodzenie” posługiwanie się modelem gatunkowym, albowiem – i tutaj pojawia się pewna zagadka logiczna – nie da się sformułować wyczerpującej definicji (*ergo*: modelu) gatunku, zatem lepiej z mówienia o gatunku zrezygnować. Gatunek, wypada się domyślać, pojmowany jest tutaj jednoznacznie jako kostyczno-archaiczny przepis znany z normatywnych poetyk. Takiego wzorca, oczywiście, dla eseju zbudować się nie da i nie wiadomo też, po co miano by go tworzyć wbrew istniejącemu zasobowi tekstów.

⁴⁵ K. Kozłowski: „Podróż do piekieł”. O eseistyce Bolesława Micińskiego. Poznań 1996, s. 22. Co ciekawe, Kozłowski zapożyczył tytuł teoretycznego rozdziału swej rozprawy: *Esej jako forma*, od Theodora Adorno, dla którego esej to jednoznacznie wypowiedź literacka, a nie naukowa – ze wszystkimi tego konsekwencjami. Zob. T.W. Adorno: *Esej jako forma*. W: Idem: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Warszawa 1990, s. 79–99.

⁴⁶ R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006, s. 88–89.

Skoro jednak dysponujemy rozmaitymi koncepcjami gatunku literackiego, a zakładamy, że wolność wyboru jest na razie dopuszczalna w badaniach humanistycznych, to pozwolę sobie wyrazić pogląd, że model gatunkowy eseju literackiego nie jest li tylko fikcją życzeniową stetryczalej czytelniczki esejów Stempowskiego, Czapskiego, Wittlina, B. Micińskiego i K. Wyki. Raz po raz powtarzane są wprawdzie słowa podobne do tych, wypowiedzianych przez J. Tomkowskiego:

U schyłku XX wieku gatunek będący przedmiotem naszych rozważań wydaje się prawie niemożliwy do ogarnięcia. Mimo wysiłków znakomitych badaczy (na pierwszym miejscu trzeba tu wymienić świetne studia Wojciecha Głowi) esej pozostał gatunkiem nie posiadającym zadowalającej definicji⁴⁷.

Trzeba jednak powiedzieć, że przedstawiony osąd to swego rodzaju echo opinii wypowiedzianych przez badaczy rodzimej (i nie tylko) eseistyki, którzy, opracowując kompendia wiedzy o niej i o jej autorach, świadomie rezygnowali z podejmowania *stricte* genologicznych dyskusji na rzecz przejrzystej prezentacji problemowej tekstów. Niekiedy pojawiały się wyjaśnienia, i jednocześnie zastrzeżenia, takie jak to z pracy o emigracyjnej eseistyce polskiej Józefa Olejniczaka:

Sformułowanie precyzyjnej definicji eseju jako **gatunku literackiego** nie wydaje się możliwe z wielu powodów, wypada więc zadowolić się wskazaniem szeregu cech specyficznych gatunku, które powtarzają się w większości polskich prac teoretycznych i krytycznych mu poświęconych⁴⁸.

Badacz wymieniał i objaśniał wspomniane cechy: podmiotowy punkt widzenia, typ rozumowania (refleksyjność i nielinearność), subiektywny dobór argumentów, suwerenny dobór języka i stylu, pozwalający orzekać o synchronizmie rodzajowym eseistyki⁴⁹. Nie zajmował się jednak oceną, czy da się z nich zbudować – lub nie – jakiegoś typu model gatunkowy. Inne bowiem przyświecały mu cele.

⁴⁷ J. Tomkowski: *Dwie dekady z esejem*. „Fa-art.” 1997, nr 2–3, s. 79.

⁴⁸ J. Olejniczak: *Esej i dziennik na emigracji*. W: *Literatura emigracyjna 1939–1989*.

T. 1. Katowice 1994, s. 227.

⁴⁹ Zob. ibidem, s. 227–228.

Wydaje się, że opinie o braku definicji eseju powstają częstokroć, ponieważ interesujące nas zagadnienie, powtórzę, wymaga doprecyzowania pojęciowego. Uważam, że jeśli nie będziemy traktować brulionowej notatki, szkolnego wypracowania, studium filozoficznego, rozprawy socjologicznej, rozważań pisarza jako odmian gatunkowych, tudzież równolegle występujących postaci gatunkowych tego samego gatunku, zwanego esejem, to sytuacja zacznie się klarować. Nie można oczywiście postulatami albo dekretami walczyć na siłę z tendencjami językowymi, do których należy niefrasobliwe rozciąganie pola znaczeniowego wyrazu „esej”. Nie wiemy wszakże, czy ta, ubożąca język, moda przetrwa próbę czasu. Wolno się jednak spodziewać, że zainteresowania języko- i literaturoznawcze oraz związane z nimi pojęcia nie staną się raptem powszechnym przedmiotem zainteresowania użytkowników języka polskiego (i nie tylko polskiego). Z tego powodu zgódźmy się, że współcześnie w potocznej polszczyźnie wyraz „esej” uchodzi za synonim „tekstu”, nie przenośmy zarazem pokornie tej tendencji na grunt dyskursu metaliterackiego.

Jeżeli poddamy obserwacji teksty kwalifikowane – nawet wszystko jedno przez kogo – jako eseje, to z łatwością wydzielimy spośród nich szereg zbiorów tekstów podobnych. Wśród nich znajdziemy też zbiór utworów „montaigne’opodobnych”. Umówmy się, że określimy je mianem **esejów literackich**. Okaze się, że **da się wyodrębnić model gatunkowy**, którego materialnymi realizacjami są i poszczególne *Próby*, i *Chimera jako zwierzę pociągowe* Stempowskiego, i *Podróże do piekieł* Micińskiego, i *Wojna, pokój i dusza poety* Wittlina, i *Łańcuch niewidzialny* Czapskiego itd.

* * *

Jakiż to miałyby być model? Swego czasu wskazywałam na trzy następujące cechy dyferencyjne eseju: **refleksyjność, widoczną w planie treści erudycję nadawcy oraz elegancję języka wypowiedzi**, deklarując jednocześnie posługiwanie się pojęciem gatunku w rozumieniu typologicznym⁵⁰. Mimo upływu lat i pojawienia się w tym czasie wielu interesujących opracowań dotyczących genologii w ogóle, a eseistyki w szczególności, nie skłaniam się do radykalnej rewizji stanowiska. Przede wszystkim podtrzy-

⁵⁰ Zob. M. Krakowiak: *Polskie spory wokół eseju*. „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 6, s. 79, 81–82.

muję opinię, że gatunkowy model eseju można budować, gdy założy się jego typologiczność. Kolejne tekstowe realizacje – nieidentyczne strukturalowo – pozostają wówczas w relacji do wzorca, który, równocześnie, nie jest nadmiernie precyzyjny z powodu relatywnie niewielkiej ilości cech bezwzględnie wymaganych. Wśród owych cech „obowiązkowych” dla eseju dokonałabym dziś pewnych korekt – głównie nazewniczych, ale których zamiarem jest doprecyzowanie pomysłu.

Po pierwsze: centrum, a zarazem punktem wyjścia eseju jest myśl (wcześniej: refleksja) autora, wsparta jego szerokimi doświadczeniami lekturowymi i w nich znajdująca swoje uzasadnienie (wcześniej: erudycja), do której, po uważnej lekturze, będziemy potrafili „zwinąć” cały tekst. Po drugie: nieodzowna dla eseju jest jego przemyślana konstrukcja – nie ma tu mowy o jakimś wzorze (ewentualnie: komplecie wzorów) budowy tekstu; ważne, by zamysł kompozycyjny istniał i był możliwy do odczytania. Nie jest eselistką „pisarstwo terapeutyczne”, o którym dawno temu Wyka napisał: „[...] facet przypuszczał, że skoro zacznie to i owo pisać, to może po drodze sam się dowie, co właściwie miał do powiedzenia”⁵¹. Po trzecie wreszcie: nadal uważam, że ważnym składnikiem eseju jest dbałość stylistyczna; świadome operowanie funkcją estetyczną przez twórcę.

Pisząc o modelu eseju literackiego, wymieniłam zaledwie kilka formalnych cech. Świadomie nie wspominam o preferencjach tematycznych. Utwór może stać się esejem literackim niezależnie od podjętego zagadnienia. Niekoniecznie musi traktować tylko o literaturze; być pełnym elokuwencji komentarzem literackim albo subiektywnie zestawioną kompilacją cytatów. W eseju literackim na pierwszym planie jest prezentujący własny światopogląd autor, a nie cudzy tekst, do którego będzie się on pokornie (lub nawet przekornie) odnosił.

* * *

W dobie, gdy znacząca część badaczy pozostaje pod niekłamany urokiem tez artykułowanych otwarcie już w latach 80. XX wieku, jak choćby tej o „gatunkach zmaconych”, ryzykowne bywa, epigońskie na pozór, operowanie wzorcami gatunkowymi. Przyjrzyjmy się dokładniej wskazanym

⁵¹ K. Wyka: *Porozmawiajmy o essayu*. W: Idem: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956, s. 302.

tu problemom. W artykule antropologa Clifforda Geertza z 1983 roku (z tytułu tego tekstu zapożyczyłam określenie „zmąconych gatunków”) możemy znaleźć następującą diagnozę:

[...] w życiu umysłowym nastąpiło w ostatnich latach niebawale pomieszanie form gatunkowych i [...] pomieszanie to nie słabnie. [...] Zamiast ustawionych w zwartym szyku „rodzajów naturalnych”, sztywnej, ostro zróżnicowanej pod względem cech jakościowych typologii, coraz bardziej dostrzegamy wokół nas rozległe, niemal nieprzerwane pole rozmaicie pomyślanych i różnorodnie skomponowanych wytworów, które umiemy porządkować jedynie z punktu widzenia praktycznego, relatywnego, w związku z naszymi własnymi celami. Mamy ich więcej niż kiedykolwiek, ale są one zbudowane – a często jedynie skleczone – tak, aby pasowały do sytuacji płynnej, zróżnicowanej, zdecentralizowanej i nieuleczalnie nieskładnej⁵².

Wobec takiego stanu rzeczy zmieniły się metody i cele nauk społecznych, a – jak to obrazowo ujął cytowany autor – „tym bardziej zachwiała się koncepcja humanisty jako psa łańcuchowego wysokiej kultury”⁵³. Kwestią dyskusyjną pozostaje, czy, kiedy i dlaczego humanista owym psem był, tudzież czy ten, kto pozostawał tylko sługą wysokiej kultury, zasługiwał na uznanie czy na pobłażanie i wzgardę. Sprawa samopoczucia przedstawicieli nauk humanistycznych jest wszak nieistotna. Ważniejsza jest niemożność i niechęć do porządkującego opisu świata. Geertz posłużył się jeszcze jednym rozbudowanym aforyzmem: „Nauka więcej zawdzięcza maszynie parowej niż maszyna parowa nauce. Bez sztuki farbiarza nie byłoby chemii. Metalurgia to uteoretyzowane górnictwo”⁵⁴. Chemiczy i metalurdzy zapewne z ochotą podjęliby spór, ale z naszego, „okołoliterackiego”, punktu widzenia owa maksyma wydaje się niezwykle udana. Mianowicie teoretycy zawsze podążali krok za literaturą. Literatura rozwija się niezależnie od zawartości słowników terminów literackich. Dobitnie wyraził tę tezę prawie 40 lat temu Stanisław Dąbrowski. Tyle tylko, że

⁵² C. Geertz: *O gatunkach zmąconych*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1997, s. 214, 216.

⁵³ Ibidem, s. 235.

⁵⁴ Ibidem, s. 219.

sugerując potrzebę pokory badawczej, Dąbrowski nie zwalniał siebie ani innych z podejmowania wysiłku metodologicznego, z prób porządkującego opisu przedmiotu i celu badań. Poszerzanie potencjalnego obszaru badań nie musiało oznaczać likwidatorskiego nastawienia do zastanego literaturoznawstwa. Wraz z upływem czasu rzeczne nastawienie piszących wyraźnie, jak pamiętamy, się zmieniło. Szczególnie atrakcyjnym przeciwnikiem stały się systematyzacje genologiczne, a głównie gatunki jako narzędzia „aparatu ucisku”, pętające swobodę tekstu⁵⁵.

Ponieważ jednak genologia, o dziwo, miewa się świetnie, o czym świadczy artykułowanie w jej obrębie różnorodnych stanowisk badawczych⁵⁶, zakładam, że znajdzie się wśród nich miejsce na zaprezentowanie typologicznego modelu gatunkowego eseju literackiego. Nie jest on li tylko, również częstą dzisiaj, „celebracją kliszy”⁵⁷, bo wpisana jest weń innowacyjność rozwiązań szczegółowych – tak w doborze problematyki, jak i adekwatnej do jej wyrażenia formy. Dlaczego w ogóle warto zwracać uwagę na odrębność gatunkową eseju literackiego? Formułując odpowiedź, warto odwołać się do autorytetu Seweryny Wyslouch:

Czy gatunek literacki jest w ogóle potrzebny? [...] Świadomość gatunkowa wydaje się dla badacza konieczna z wielu względów:

1. Gatunek stanowi najbliższy **kontekst utworu**, a zatem jest niezbędny w interpretacji dzieła literackiego. Dzięki konfrontacji dzieła z wzorcem gatunkowym identyfikujemy elementy konwencjonalne, ale możemy także ukazać odejście od konwencji i wszelkie autorskie innowacje.

2. Gatunek literacki – czy kto tego chce, czy nie chce, jest **znakiem historyczności**, sytuuje dzieło w systemie tradycji literackiej. Nonszalanca wobec gatunku jest jedną z oznak prezentyzmu i kryzysu historii literatur.

3. „Myślenie gatunkami” **pozwała porządkować** wiedzę o literaturze według kryteriów literackich. Czy jakkolwiek dyscyplina huma-

⁵⁵ Por. K. Bartoszyński: *Wobec genologii*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 16–18.

⁵⁶ Zob. ibidem, s. 6–18 oraz recepcję tomu *Genologia dzisiaj*: G. Grochowski: *Pośmiertny tryumf genologii*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 100–110.

⁵⁷ Por. W. Bolecki: *O gatunkach to i owo*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 4–6.

nistyczna może się obejść bez syntezy? Wątpię, żeby modny obecnie porządek „tematycznoproblemowy” zastąpił kategorię gatunku i pozwolił w sposób satysfakcjonujący taką syntezę zbudować⁵⁸.

Przytoczone tu uniwersalne argumenty dowodzące celowości ustaleń genologicznych odnieść można z łatwością do eseju literackiego. Postrzeganie danego utworu jako eseju sytuuje go w określonym kontekście artystycznym i historycznym oraz sugeruje szczególnie uważny, dialogowo-erudycyjny styl odbioru.

Pozostaje zapytać: czy któreś z nowych, a rozpowszechnionych na gruncie polskim, koncepcji genologicznych mogą być przydatne do badania esejów? Na uwagę, jak się wydaje, zasługują dwie propozycje. Autor pierwszej z nich nie odwoływał się wprawdzie bezpośrednio do przykładów z eseistyki, ale jego pomysł z łatwością można do opisywania współczesnych eksperymentów eseistycznych wykorzystać. Myślę tutaj o „*Zagładzie gatunków*” Stanisława Balbusa. O tytułowej „zagładzie”, jak pamiętamy, nie ma mowy. Niektóre gatunki wprawdzie zanikają, ale powstają nowe. Teoretyczny pogląd, jakoby wobec potęgującej się różnorodności tekstów literackich unicestwiała się powtarzalność cech – a tym samym traciło sens mówienie o gatunkach – równoważony jest koncepcją, że każdy nowy i nowatorski tekst otwiera nową klasę, wyznacza nowy gatunek; nie szkodzi, że na razie jednoegzemplarzowy. Zdecydowanie ciekawsze i ważniejsze dla Balbusa jest jednak co innego. Badacz stwierdza:

Gatunki literackie nie uległy bynajmniej „zagładzie”. Taksonomia genologiczna się nie wyczerpała i nie straciła racji bytu, ale przeniosła się (trudno w tej chwili dokładniej określić, od jak dawna już) [...] z obszaru **paradygmatyki form literackich** w rejony **hermeneutyki** tych form⁵⁹.

Jakie stąd płynie wskazanie dla czytelników? Takie mianowicie, że należy uwzględniać podczas lektury, niejednokrotnie wskazywane przez

⁵⁸ S. Wyślouch: *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*. W: *Polska genologia literacka*. Red. D. Ostaszewska, R. Cudak. Warszawa 2007, s. 288.

⁵⁹ S. Balbus: „*Zagłada gatunków*”. „*Teksty Drugie*” 1999, nr 6, s. 33.

samego autora, pole genologicznych odniesień, czyli sprawdzać efekty czytania tekstu w kontekście wskazanym przez, zaskakującą niejednokrotnie, kwalifikację gatunkową⁶⁰. To bardzo atrakcyjny pomysł dla współczesnych uczestników życia literackiego, którzy z esejami oraz **domnienymi esejami** spotykają się co i rusz. Wrócimy jeszcze do tego zagadnienia w następnym rozdziale, poświęconym domnienanym granicom eseju.

Swoisty typ recepcji dzieła okazał się również kluczowy dla drugiej z sygnalizowanych, nowych koncepcji genologicznych. Jej autorem jest Edward Balcerzan, którego ambicją było zbudowanie multimedialnego projektu genologicznego. W tym celu sięgnął po, jak to określił, „trzy gatunki zrodzone w komunikacji ery nowożytnej, [...] formy pochodzące z pogranicza sztuki i niesztuki”⁶¹, czyli esej, reportaż i felieton. By na tej bazie stworzyć „quasi-rodzaje multimedialne”⁶², należało z każdego z nich wydobyć wiodącą intencję, generującą określony sposób recepcji. Używa więc Balcerzan nazwy „esej”, ale obejmuje nią *a priori* jedną trzecią wszelkich utworów, niezależnie od tworzywa i pierwotnej przynależności gatunkowej. Tłumaczy bowiem:

Istotą **intencji eseistycznej** są z kolei – powiem tak za Szymborską – „pytania zadawane sobie”, przy czym najważniejszy jest w nich konflikt między autokomunikacyjną taktyką eseju a jego ambicjami socjotechnicznymi. [...]

Inny, równie istotny dylemat eseju wymaga wyboru między myślą idiograficzną, nakierowaną na fenomen jedyny w swoim rodzaju i niepowtarzalny, a myślą nomotetyczną⁶³.

Projektowany *quasi-rodzaj* „esej” zawierałby w sobie prócz esejów literackich także te utwory literackie oraz dzieła plastyczne, muzyczne i inne, w stosunku do których odbiorca przyjmowałby postawę „rozumiejącą,

⁶⁰ Por. *ibidem*, s. 25–39.

⁶¹ E. Balcerzan: *W stronę genologii multimedialnej*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 20. Ów projekt „Nowej Genologii” znajdujemy także w: E. Balcerzan: *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*. W: *Humanistyka przełomu wieków*. Red. J. Kozielecki. Warszawa 1999, s. 358–380.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 21.

⁶³ *Ibidem*, s. 22.

czyli eseistyczną”⁶⁴. Koncepcja ta, jak widać, zdecydowanie przekracza wąskie ramy niniejszego rozdziału.

Pisząc o gatunkowości eseju, starałam się konfrontować różne koncepcje genologiczne. Ponieważ bliższe mi są poglądy porządkujące, pozwolę sobie na koniec posłużyć się jeszcze jednym, oczywiście upraszczającym problem, modelem. Otóż całe bogactwo komentarzy, dotyczących gatunkowości bądź antygatunkowości eseju, można sprowadzić do dwóch, pozornie antagonistycznych, stanowisk. W pierwszym przypadku kładzie się nacisk na innowację i interpretację; w drugim – na stałość i uznanie paradygmatu. Obydwa wynikają z przyjętych uprzednio założeń światopoglądowych, które modelują postrzeganie świata, a więc i literatury.

Na czym polegać by miała pozorność antagonizmu? Na nieporozumieniu perspektywicznym. Jeśli przyjmuję, jako wyjściowe, istnienie trwałego paradygmatu norm, to nie oznacza, że rezygnuję ze swobody interpretacji poszczególnych zdarzeń, faktów, dzieł i pozostaję ślepa na innowacje. Są one i intrygujące, i ważne – ale tylko na poszczególnych etapach dziejów „przygody twórczej człowieka”. Pewnie, że mam dostęp jedynie do tych partykularnych okruszków dziejów, ale niech mi wolno będzie sprzeciwić się nobilitacji chaosu i niemocy wypowiedzania sądów.

⁶⁴ Zob. *ibidem*, s. 23.

Granice i ekspansywność formy

Eseizacja

O granicach literatury, a właściwie – należałoby dziś powiedzieć – o ich braku, napisano już wiele. Integralną częścią literatury jest esej – oczywiście traktowany jako gatunek literacki, a nie jako postawa, styl albo byt o antropomorficznych cechach¹. Czy esej podlega więc takim samym regułom jak cała literatura? Czy podobnie można dywagować o jego granicach lub ich braku? Po raz kolejny można odnieść wrażenie, że stawiany problem jest problemem pozornym i trudno znaleźć uzasadnienie dla czczych rozważań. Jeśli przyjmuje się istnienie wzorca gatunkowego, to automatycznie zakreśla się granice formy. Jeżeli natomiast reprezentować będziemy liberalne stanowisko teoretyczne, to stwierdzimy wówczas, że o nijakich granicach eseju nie ma sensu rozmawiać. W dotyczącej eseju literaturze przedmiotu ów rzekomo pozorny problem jednak istnieje. Roztrząsa się pograniczność eseju, jego ekspansywność oraz różne koncepcje eseizacji.

Kwestia tzw. pograniczności eseju pojawia się wówczas, gdy badacze usiłują go dopasować do istniejących, umocowanych tradycją, genologicznych porządków systematyzujących materiał literacki. Dość, po raz kolejny, przypomnieć studium Głowali, w którym znajdziemy zdanie:

Jest rzeczą oczywistą, że przy pozostaniu przy tradycyjnym układzie trójdzielnym takie zjawiska jak list, felieton, dziennik, sentencja i wreszcie esej, zostaną w **bezrodzajowej próżni** [podkr. – M.K.]².

¹ Zob. R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006, s. 9.

² W. Głowala: *Próba teorii eseju literackiego*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Warszawa 1983, s. 478–479.

Zdanie to stanowi wprowadzenie do referowanej przez autora koncepcji literatury stosowanej, która ma uzasadniać „bezzrodzajowość” eseju. Nie zgodził się z powyższą opinią T. Wroczyński, a uznając „synkretyczność” eseju napisał:

Chłonność gatunkowa eseju jest tak głęboka, iż trudno wypreparować choćby przybliżony wzór formalny. Samo natomiast pojęcie literatury stosowanej odniesione do eseju, wyrzuciłoby poza nawias rozważań szereg tekstów niewątpliwie eseistycznych. Istoty rodzajowości możemy prędzej doszukać się w innych gatunkach prozy niefabularnej niż esej. Postawa liryczna dominuje w dzienniku i wspomnieniu, epicka w reportażu i portrecie, dramatyczna zaś – w publicystyce i krytyce. W takim sensie znalazłby się nie tyle obok, co raczej **ponad przynależnością rodzajową** [podkr. – M.K.]³.

Wcześniej jeszcze zaznaczył: „Zgodnie stwierdzają wszyscy badacze gatunku, iż plasuje się on [esej – M.K.] na pograniczu nauki i sztuki [...]”⁴. Dość obszerne cytowanie Wroczyńskiego w tym miejscu jest zasadne z przynajmniej trzech powodów. Po pierwsze – badacz proponuje usytuować interesujący nas gatunek nie tylko poza klasyfikacją rodzajową, ale także ponad nią, co może sugerować wyjątkową, nadrzędną pozycję eseistyki wobec innych form literackich. Po drugie – wspomina o pograniczu nauki i sztuki, które zagospodarowywać ma esej. Wyjaśnia to poniekąd, dlaczego eseje przekraczają schemat rodzajowy literatury. Po trzecie wreszcie – wspomina o „chłonności gatunkowej eseju” i porusza tym samym kwestię, nazwijmy ją na razie, odwróconej eseizacji. Problemowi różnie pojmowanej eseizacji przyjrzymy się dokładniej za chwilę. Tymczasem przekonajmy się, że wzmianki o pograniczności eseju nie są czymś unikatowym. Znajdujemy je w studiach nad spuścizną poszczególnych eseistów i w historycznoliterackich kompendiach. Oto wybrane dowody:

³ T. Wroczyński: *Esej – Zarys teorii gatunku*. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5/6, s. 107. Por. studium Dybciaka, którym inspirował się Wroczyński – K. Dybciak: *Inwazja eseju*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 116.

⁴ Ibidem, s. 106.

W roku 1981 na łamach „Ruchu Literackiego” ukazał się artykuł *Z zagadnień teorii eseju*, którego autorka Alicja Witkowska, analizująca eseistyczne pisarstwo Jana Parandowskiego, pisała:

Sformułowane przez Stanisława Dąbrowskiego pojęcie literackości, wybiegające daleko poza tradycyjne nawyki oddzielenia tego, co jest literaturą piękną, i co nią nie jest, pozwala ująć eseistykę w całym jej bogactwie i różnorodności jako **suwerenny byt literacki**; byt, dla którego trójdzienne rozróżnienie rodzajów okazuje się wąskie i nieadekwatne. Swoistość eseistyki każe ją rozpatrywać na tle całego dorobku piśmienniczego, zespół atrybutów jej właściwych wspiera się bowiem na doświadczeniu daleko wykraczającym poza ramy samej tylko epiki czy liryki. Owo podstawowe stwierdzenie, że esej jest strukturą wieloaspektową, stanowi jednakże zaledwie szkic, ramę do portretu, która, wypełniona odpowiednim wizerunkiem, winna dać **obraz eseju jako odrębnej kategorii genologicznej, jako gatunku** [podkr. – M.K.]⁵.

Witkowska nie zanegowała sensowności odwoływania się do podziału literatury na epikę, lirykę i dramat, a ponieważ esej się temu podziałowi wymykał, to zaproponowała, by widzieć w nim: „suwerenny byt literacki”, ale też: „odrębną kategorię genologiczną”. W nieco trywializującym ujęciu oznaczało to, że: literaturą jest każdy tekst językowy, a więc każdy utwór należący do epiki lub liryki, lub dramatu, lub też będący reprezentantem gatunku istniejącego osobno, ale legitymującego się określonym zespołem cech, czyli esejem⁶.

W opracowaniu słownikowym Doroty Heck, przypomnijmy, znajduje się zaś uwaga następująca:

Chociaż esejami nazywa się formy z **pogranicza literatury pięknej i piśmiennictwa** [podkr. – M.K.], teksty nierzadko impresyjne, kompozycje otwarte, to „studium skonstruowane” jest wyrażeniem oddającym

⁵ A. Witkowska: *Z zagadnień teorii eseju*. „Ruch Literacki” 1981, z. 2, s. 104.

⁶ Por. M. Krakowiak: *Pytania bez odpowiedzi. Kilka refleksji na temat genologicznych granic eseju*. W: *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*. Red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński. Katowice 2004, s. 241–242.

sedno problemu, czym jest esej. Artystyczna konstrukcja myślowa, jeśli zaś pozór nieładu, to celowy – oto kryterium rozstrzygające o kwalifikowaniu tekstu do esejów⁷.

Powszechne jest więc mniemanie o sytuowaniu się eseju „na granicach”. Czasami, powtórzmy, chodzi o granice sztuki słowa i piśmiennictwa w ogóle, uwzględniając w owym uogólnieniu zarówno publicystykę, jak i wypowiedzi naukowe; czasami – przy założeniu, że mamy do czynienia z gatunkiem literackim, a zatem poruszamy się w jakoś zakreślonych granicach literatury pięknej – sygnalizowane bywa przekraczanie ram rodzajowych. Eсей określaný bywa wręcz jako samoistny twór, odrębna, synkretyczna kategoria. Można pokusić się nawet o uznanie go za „hipergatunek”, gatunek ważniejszy (sic!) od innych, skoro literaturę da się podzielić na: eseje, formy eseizowane i całą resztę – mniej ciekawą dla tropicieli „refleksji”.

* * *

Do tak ryzykanckiego sformułowania może skłonić przeświadczenie o ekspansywności eseju oraz badania zjawiska zwanego eseizacją. Ekspansywność formy rozumieć można bowiem zarówno jako różnie motywowaną i przynoszącą rozmaite efekty modę na pisanie esejów (zjawisko to wcześniej nazwałam „esejomania”), jak również oddziaływanie formy eseistycznej na inne gatunki. Eseizacja oznaczałaby więc, po pierwsze, mechaniczne niemal pojawianie się „wstawek” eseistycznych w obrębie innych gatunków – najczęściej powieści i opowiadań. Rozbijana zostaje wówczas autonomia i spójność świata przedstawionego przez włączenie do niego, przekraczających fikcjonalność, rozważań autora. Po drugie, można rozpatrywać eseizację jako modyfikację innych struktur gatunkowych pod wpływem eseju. Eсей pełniłby wtedy funkcję podobną do gatunku koronnego z koncepcji Opackiego. (Istotna różnica polegałaby na tym, że trudno przypisać esej do konkretnego prądu literackiego, który miałby reprezentować). Jakie cechy modelu gatunkowego eseju szczególnie silnie przenikają do innych form? Ponieważ, jak pamiętamy, model

⁷ D. Heck: *Eсей*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 274.

ów zawiera niewielką ilość stałych cech, wskazuje się właściwie wszystkie. Szczególny nacisk kładziony jednakowoż bywa na tzw. refleksyjność, czyli odautorskie, subiektywne opinie, w rozmaity sposób związane z prezentowaną w utworze fabułą.

Zjawisko przenikania eseju do prozy narracyjnej wyczerpująco opisywane jest na gruncie polskim już od początku lat 70. XX wieku. Proponuję prześledzenie – znów – kilku zaledwie reprezentatywnych przykładów. Na początku wymienić trzeba, odkrywcze w swoim czasie, opinie Tomasa Burka. W 1971 roku ukazała się jego ważna praca krytycznoliteracka *Zamiast powieści*. Lektura książek m.in. Adama Ważyka i Wilhelma Macha skłoniła go do sformułowania następującej uwagi:

Powieść jako próba spojrzenia; jako hipoteza poznawcza; jako nie uprzedzone badanie rzeczywistych faktów; jako akt kompletowania świadomości; jako notatka lub pojedyncza wiadomość do powstającej encyklopedii nowego człowieka: to wszystko zawiera się w pojęciu **eseizacji współczesnej prozy**. **Powieść-esej** [podkr. – M.K.] nie mieści się już w eleganckiej zwężłości stylu ani w dywagacyjnym sposobie prowadzenia narracji, są to jej cechy zaledwie zewnętrzne i wcale nie konstytutywne; ta forma oznacza coś więcej, jest postawą wobec rzeczywistości, przynosi ze sobą swą własną filozofię i swoją estetykę. Czy nie znamienne jest, że wiele nowych powieści przybiera formę podróży przez świat?⁸

Włączenie do powieści elementów heterogenicznych – rozbijających jej konstrukcję bądź to odautorskimi komentarzami autotematycznymi, bądź czerpaniem z nieprzetworzonej rzeczywistości pozatekstowej, bądź z języka różnych działów filozofii – nie było wynalazkiem prozaików drugiej połowy XX wieku. Burek wskazywał na „antypowieściowe” eksperymenty polskie i obce – od *Pałuby* Irzykowskiego poczynając, poprzez *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, *Uliksa* Joyce’a, *Zamek* Kafki, na *Człowieku bez właściwości* Musila kończąc. „Są to – konstatował –

⁸ T. Burek: *Proza na brudno*. W: Idem: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971, s. 28.

Komentarzem do ostatniego zacytowanego zdania Burka niech będą słowa Marii Janion: „Prawdziwy esej opisuje podróż: może być dookoła świata, może być – dookoła stołu. Może być na zewnątrz, może być – do wewnątrz”. M. Janion: *Świat jako powieść*. W: Eadem: *Tragizm, historia, prywatność*. Kraków 2000, s. 421.

powieści-hybrydy, obdarzone wolnością wchłaniania i przetwarzania całej bezmiernej i niewyczerpanej materii życia”⁹. Krytyk śledził ewolucję większych i mniejszych form narracyjnych, polegającą na nasycaniu ich pierwiastkami eseistycznymi oraz poetyckimi¹⁰. Za każdym razem traktował prozę fabularną jako bierny, wyjściowy materiał, który podlega przetworzeniu pod wpływem ekspansywnego dyskursu eseistycznego. W efekcie uzyskiwany był nowy model prozy eseizowanej, przydatnej do opisanego i zanalizowania świadomości człowieka w nowej sytuacji kulturowej. Tak przynajmniej rozumiał Burek na początku lat 70. cel tzw. „powieści-esaju”¹¹, bo takim terminem się posługiwał.

Zbliżonej, choć nieidentycznej nazwy użył Józef Heistein, opracowując w ramach *Materiałów do „Słownika rodzajów literackich”* hasło *Powieść eseistyczna*. Wśród wyznaczników tej odmiany gatunkowej powieści wyróżnił: odzwierciedlanie w prezentowanym obrazie życia określonej postawy światopoglądowej autora oraz zastosowanie nowych rozwiązań warsztatowych, w tym przewagę refleksji nad zdarzeniami, znaczną dygresyjność fabuły, metaforyzację i aforystyczność stylu. Sięgnął więc po znany repertuar cech esaju. Co ciekawe, Heistein wskazał na XVIII-wieczną powiastkę filozoficzną jako na ważny etap w rozwoju eseistycznej powieści. Wiek XX potraktował zaś jako czas, gdy powieść ta stała się już czymś powszechnym. W podsumowaniu napisał:

Próba definiowania „powieści eseistycznej” w okresie maksymalnego przenikania się wyróżników rodzajowych i gatunkowych może mieć tylko charakter klasyfikacyjno-porządkujący, pomocny w badaniach nad literaturą. Na dobrą sprawę **niemal w każdej współczesnej powieści można znaleźć elementy „eseistyczne”** [podkr. – M.K.], także w twórczości, w której podstawą jest „wywiad” na temat sztuki, literatury czy samej powieści [...] ¹².

Jak widać, definiowanie powieści eseistycznej nie przybrało tutaj charakteru kategorycznego. Można odnieść wrażenie, że sam autor nie do

⁹ Ibidem, s. 20.

¹⁰ Por. T. Burek: *Poetyzacja powieści*. W: Idem: *Zamiast powieści...*, s. 38–45.

¹¹ Por. T. Burek: *Proza na brudno...*, s. 32.

¹² J. Heistein: *Powieść eseistyczna*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1976, z. 2, s. 101.

końca był przekonany o zasadności wyróżniania takiej odmiany gatunkowej, skoro „elementy eseistyczne” obecne są w każdej bez mała powieści.

Analogiczną obserwację znajdziemy w artykule Egon Naganowskiego, który, jak pamiętamy, ukazał się w tym samym czasie, co tekst Heisteina. Czytamy:

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że w naszym stuleciu nastąpiła uderzająca inwazja eseju do prozy narracyjnej. Wprawdzie już dawniej wplatane w fabułę powieściowych utworów mniej lub bardziej rozwiniętych rozmyślań i uczonych wywodów było stosowane przez najwybitniejszych pisarzy, by przypomnieć długie rozważania na temat *argot* i architektury w *Nędznikach* Wiktora Hugo, historiozoficzne rozprawy w *Wojnie i pokoju* Tołstoja itd. Ale dopiero w XX-wiecznej prozie esej stał się zachłanny, zagarnął całe obszary przedtem zajmowane przez epicką fikcję, niejednokrotnie wyraźnie ją zdominował¹³.

Zainteresowania Naganowskiego kazały mu wskazać *Człowieka bez właściwości* R. Musila jako szczytowy przykład prozy eseizowanej, którego konstrukcja zasadza się na stapianiu w jedno rozdziałów eseistycznych, eseistyczno-felietonowych i *stricto* epickich. Przeważa w nich wszakże „eseizm”, metonimicznie określony wcześniej jako „rozwinięte rozmyślanie i uczone wywody”. Choć najbardziej interesowały Naganowskiego dzieła obce, to nie mógł nie dostrzec podobnych tendencji także na gruncie:

[...] niezbyt refleksyjnie nastawionej powieści polskiej. Wystarczy wskazać – pisał – na linię wiodącą od *Pałuby* Irzykowskiego, poprzez *Jedyne wyjście* i inne książki St. I. Witkiewicza, po *Trzecie królestwo* Kuśniewicza. Dzieła te wszystko lub niemal wszystko dzieli z wyjątkiem ich ewidentnego, choć mocno zróżnicowanego eseizmu¹⁴.

Tendencje eseizacyjne mają więc charakter uniwersalny i, mimo różnic w rozwiązaniach szczegółowych, zawsze oznaczają osłabienie autonomii fikcji przez wprowadzanie odautorskich refleksji.

¹³ E. Naganowski: *Powieść jako esej, esej jako powieść*. „Teksty” 1976, nr 4–5, s. 81–82.

¹⁴ Ibidem, s. 82.

Swoiste poparcie tego tropu rozumowania można odnaleźć, ponownie, w tekście Tomasza Burka. Tym razem przeczytajmy fragment *Powieści utajonej*:

Doniosła i nawet decydująca rola metody eseistycznej w programie nowoczesnej prozy powieściowej nie wymaga specjalnych wyjaśnień. W projekcie powieści o duchu ludzkim, zwanej przez nas wymiennie „powieścią świadomości” i „powieścią idei”, eseizm, jako metoda myślenia i pisania odgrywa główną rolę dlatego, że **pozwała myśleć o myśleniu** i wyraża owo stadium myśli, gdy jest ona jeszcze „myślą na próbę”, luźnym projektem i hipotezą. Esej porównuje i kojarzy odległe idee i dąży do ich syntezy, lecz wcale nie zamyka przedwcześnie procesów myślowych, woli je pozostawić w stanie niegotowym, fragmentarycznym i otwartym, niż narzucić im sztuczną jedność. [...]

Esej mówi, że rzeczywistość jest rozmaita i zmienna. Przygotowuje tym samym umysł poznający na wszelkie ewentualności ryzyka poznawczego i niespodzianki intelektualnej¹⁵.

Przytoczony fragment odnosi się do prozy z piętnastolecia 1957–1972. Burek daje w nim właściwie wykładnię swojego myślenia o eseju, który wnika w dwudziestowieczną prozę fabularną, nadając jej subiektywne piętno światopoglądowe. Ekspansywność eseju oznacza zatem jego upowszechnienie, połączone ze wzrostem rangi i przenikanie do struktur innych gatunków¹⁶, przy czym badacze zdecydowanie najczęściej wymieniają spośród owych gatunków powieści. Tak czyni też autorka jednej z najnowszych polskich książek esejoznawczych Roma Sendyka, która zestawia tam katalog opinii dotyczących przenikania eseju i powieści¹⁷.

Burek natomiast, obserwując literaturę polską, z czasem kładł akcent już nie na samą „powieść-esej”, ale na eseizowaną prozę w ogóle. Nie można było bowiem pomijać zjawiska wnikania eseju w inne formy, np. w opowiadania oraz w pokrewne esejowi gatunki: dziennik czy reportaż.

¹⁵ T. Burek: *Powieść utajona*. W: Idem: *Żadnych marzeń*. Warszawa 1989, s. 138. Pierwsze wydanie cytowanej książki ukazało się dwa lata wcześniej w Londynie.

¹⁶ Podobną myśl zawarł już w swoim studium W. Głowała. Por. Idem: *Próba teorii eseju...*, s. 492–493.

¹⁷ Zob. R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 180–185.

W 1973 roku, poszukując „powieści utajonej”, „nadpowieści”, która mogłaby się stać intelektualną biografią pokoleniową, wskazywał m.in. na podróżopisarstwo, dzienniki intymne, pamiętniki, felietony, moraalia, autonomiczne eseje wreszcie (tu zwracał uwagę na trzy tomy *Wędrując po tematach* K. Wyki). Wszystkie te formy, jego zdaniem, wzajemnie się przenikały i dopełniały ideowo. We wszystkich odnajdywał wspólne tendencje, określane przezeń jako intymizm, eseizm i poetyzm prozy¹⁸. Wszędzie tam, gdzie pojawiało się piętno indywidualnych przemyśleń autora, destruujące niejednokrotnie fabułę, tam ujawniał się esej. Wcale nie musiało się to dokonywać, powtórzmy, w tkance powieściowej. Burek wymieniał więc teksty Andrzeja Kijowskiego, Ludwika Flaszena, Mirona Białoszewskiego, Witolda Gombrowicza, Adolfa Rudnickiego, Jana Józefa Szczepańskiego i wielu, wielu innych.

Zatrzymajmy się na chwilę przy ostatnim nazwisku. Utwory Szczepańskiego stanowią bowiem doskonały przykład eseizacji opowiadań. Mówiąc o niej pozostaniemy w zgodzie z myśleniem o eseju jako o „wdzierającym się w gatunki literackie”¹⁹. Tak postrzegał eseizację monograf Szczepańskiego Andrzej Sulikowski, kiedy pisał o autobiograficznym rysie narratora analizowanych opowiadań, snującym autotematyczne rozważania; o bogactwie dygresji i asocjacji oraz o wpisanej w tekst, właściwej esejowi przecież, dialogiczności, która bierze się stąd, że:

W utworze epickim zdania przynoszą na ogół jednoznaczną informację, w opowiadaniu zeseizowanym sugerują istnienie zupełnie innych wariantów wydarzeń. Epik przedstawia pewne dane, narrator eseistyczny dyskutuje wiarygodność składników, które zamierza wykorzystać. Epika jest w miarę jednoznaczna, tok eseistyczny wykorzystuje niejednoznaczność epizodu, wielość aspektów²⁰.

Sulikowski pokazuje eseistyczność jako immanentną cechę kolejnych opowiadań Szczepańskiego.

¹⁸ Zob. T. Burek: *Powieść utajona...*, s. 136–141.

¹⁹ Por. W. Hilsbecher: *Esej o eseju*. W: Idem: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp. A. Lichański. Przeł. A. Błaut. Warszawa 1972, s. 136.

²⁰ A. Sulikowski: „*Nie można świata zostawić w spokoju*”. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego. Lublin 1992, s. 131.



Wydaje się jednak, że można postąpić krok dalej. Charakterystyczną cechą twórczości autora *Rafy* jest bowiem wyjątkowa spójność refleksyjno-kompozycyjna, która obejmuje zbiory opowiadań, głównie *Rafę* oraz *Przed nieznanym trybunałem*, a także *Autograf*. Podałam kiedyś to zagadnienie bardziej szczegółowej analizie, wskazując spoistość problemową i artystyczną, czyniącą z wymienionych książek wieloaspektowe rozważania autora na temat nurtujących go zagadnień: czasu, tradycji, granic wolności, moralności. Esezizacja rozciąga się zatem – w tym przypadku – na całości większe aniżeli pojedynczy utwór. Zamysł kompozycyjny autora spowodował, że opowiadania – oczywiście mogące występować samodzielnie – ułożone w odpowiednim porządku, związane podobnymi motywami i zgrupowane wokół zbliżonych problemów, tworzą spójną całość, skłaniającą odbiorcę do podejmowania polemik albo podążania tropem odkryć poczynionych przez pisarza. Jak konkretnie wygląda to w *Rafie*?

Otwierając tom opowiadanie tytułowe poświęcone jest istnieniu człowieka w czasie i przestrzeni, przy czym kategorie przestrzeni i czasu traktowane są dość ogólnie. W następnym w kolejności tekście *Biwaki* owa ogólność ulega ograniczeniu. Personalny narrator-bohater (obdarzony oczywiście cechami autora) zawęży ramy czasowe swych rozważań do fragmentu przeszłości, który pamięta, i do znanego mu wycinka historii jego rodziny. Bardziej konkretne stają się również miejsca, o których opowiada – kolejne domy, poczynawszy od rodowych, ukazanych retrospektywnie Jaszunów, a skończywszy na, nie nazwanym z imienia, „mieście młodości” wspominającego²¹.

Tapczan gestapowca jest natomiast pierwszym utworem zbioru, w którym miejsce „akcji” zostaje dokładnie określone (Kraków, a ściślej – krakowskie mieszkanie autora-bohatera), a przeszłość, do której się odwołuje nadawca, to bezpośrednio jego własna przeszłość. Tekst ten jest znaczący z jeszcze jednego powodu: otóż pretekstem do jego napisania, do wojennych asocjacji stał się *tapczan* – jeden z przedmiotów wypełniających pokój pisarza.

²¹ Były to Katowice.

Analogiczny punkt wyjścia został zastosowany we wszystkich utworach współtworzących *Rafę*. W opowiadaniu *Biskup jadący przez morze* uwaga czytelnika kieruje się ku wiszącemu na ścianie pokoju obrazkowi Nikifora. Obszernej historii *Trzech czerwonych róż* odbiorca wysłuchuje, patrząc na przywiezione z Goszyc i stojące po obu stronach biurka dwa fotele. Czytelnik wie także, że rozważania o sztuce, wplecione w opowieść o rzeźbiarzu Olivierze, zawdzięcza innemu obrazkowi – mechanicznej grafice Francisa André. Opisywane fragmenty przestrzeni nie są więc przypadkowe. Sprzęty bowiem zdają się „magazynować” w sobie historię i stają się, tym samym, wystarczającym powodem do snucia rozmaitych refleksji. Zwróćmy uwagę, że Szczepański postępuje tu niejako w myśl wywiedzionej przez Żeleńskiego „dyrektywy” Michela de Montaigne:

Pierwszy lepszy błahy przedmiot, wzięty za punkt wyjścia refleksji, rozrasta się pod piórem pisarza w nieoczekiwany sposób: autor odprowadza nas od niego nieznacznie, bez naszej świadomości, otwiera ogromne perspektywy, wiedzie kapryśnie krętymi drogami, niby błędząc, w gruncie rzeczy wciąż świadom swej przewodniej myśli, i znowu niedbale wraca do pierwotnej błahostki²².

Nie tylko opisane już zabiegi kompozycyjne spajają teksty *Rafy*. Wiążą je także występujące w nich motywy i słowa kluczowe. Wśród owych persewerujących motywów wart odnotowania jest motyw **domu**. Istotne zdanie padło w *Biwakach*: „Mój dom był ruchomy”²³. „Dom” zatem to, z jednej strony, oczywiście własne miejsce na ziemi, prywatność, rodzinne ognisko, ale z drugiej – jedynie miejsce pobytu, w którym nie należy zapuszczać na trwałe korzeni. Znakiem tak ambiwalentnego traktowania „domu” jest podporządkowanie mu kontrastujących z sobą metafor – *rafy* i *biwaku*. Pojęcia te nader często pojawiają się w interesującym nas tomie. Dla przykładu, w tytułowej *Rafie* czytamy:

²² T. Żeleński (Boy): *Od tłumacza*. W: M. de Montaigne: *Próby*. Warszawa [1931–1932], s. 36.

²³ J.J. Szczepański: *Rafa*. Warszawa 1974, s. 13.

Oglądani z jakiegoś odległego, pozaziemskiego punktu widzenia, jesteście czymś w rodzaju koralowców. [...] Rośnie nieustannie rafa naszych tworów – domów, pałaców, świątyń, stołów, łóżek, obrazów, naczyń, pomników, maszyn²⁴.

W *Tapczanie gestapowca* znajdujemy zaś taką oto uwagę:

Nigdy dotąd nie zdarzyło mi się popasać gdzieś dłużej niż siedem lat. Dlaczego miałem przypuszczać, że ten najbardziej przypadkowy ze wszystkich biwaków okaże się stacją przeznaczenia?²⁵

Dopełnieniem, z konieczności pobieżnego, opisu kunsztownej kompozycji zbioru niech będzie uwaga, że całość została spięta znaczącą klamrą: motywem **archeologii**. W jej polu znaczeniowym kumulują się najistotniejsze dla wszystkich tekstów pojęcia: czasu, pamięci, tradycji, przemijania, trwałych wartości. Ów motyw podjęty został w pierwszym i ostatnim utworze:

Kompleks archeologii – czytamy w *Rafie* – staje się czymś zupełnie naturalnym. Patrzymy wokół siebie, na nasze sprzęty, nasze ozdoby, nasze naczynia, nasze maszyny, jak na rzeczy wydobywane po wiekach z piaszczystego wykopu. Ze zdziwieniem, z zakłopotaniem, z melancholią. [...] Więc to jest to, co po nas zostało?²⁶

Łopata archeologa – ostatnie opowiadanie zbioru – zawiera następującą refleksję:

Czas sztuki płynie wolno, wolniej niż czas pieniądza i wolniej niż czas życia. I sprawiedliwość sztuki spełnia się powoli. I tylko ten, kto naprawdę sztuką żyje, może przeczuwać, jaki będzie ostateczny wyrok owej sprawiedliwości, którą czasami wymierza dopiero łopata archeologa²⁷.

²⁴ Ibidem, s. 8–9.

²⁵ Ibidem, s. 35.

²⁶ Ibidem, s. 8.

²⁷ Ibidem, s. 183.

Lektura opowiadań Szczepańskiego pozwala zrozumieć jeden z kierunków myślenia o eseizacji jako przenikaniu cech eseistycznych do utworów fabularnych²⁸, połączonym z modyfikacją tych ostatnich.

* * *

Esej, jak nadmieniałam już wcześniej, wykazuje ekspansywność również w stosunku do innych gatunków literatury stosowanej. Mówiąc innymi słowy: metoda eseistyczna (rozumiana tu jako wkomponowywanie subiektywnych przemyśleń autora w obręb świata przedstawianego przezeń w tekście) okazuje się na tyle atrakcyjna dla piszących, że chętnie ją stosują, niezależnie od tego, czy zamierzają stworzyć powieść, opowiadanie, dziennik czy reportaż. W niektórych przypadkach zachodzi wyjątkowa wręcz interferencja eseju i dziennika pisarza. Znakomite przykłady pozostawili mistrzowie polskiej diarystyki dwudziestowiecznej ze Stempowskim, Gombrowiczem i Herlingiem-Grudzińskim na czele²⁹.

Gdy przychodzi bowiem zastanawiać się nad kwalifikowaniem genologicznym np. *Dziennika pisanego nocą*, pojawia się nie lada problem. Tekst zachowuje zewnętrzne ramy dziennika, czyli podział na autonomiczne fragmenty zwykle oznaczone datami dziennymi. Poczynając od roku 1970, był publikowany na bieżąco. Czytając kolejne tomy *Dziennika* niewiele się dowiemy o życiu prywatnym autora. Pisarz wykazuje w tym względzie daleko posuniętą powściągliwość. Nieco wiadomości uzyskamy o jego podróżach i spotkaniach, ale nie będą to raczej „ciekawostki”. Grudziński daje świadectwo o świecie, w którym żyje, wyraźnie go ocenia i dobitnie artykułuje swoje poglądy. Interesuje go, oczywiście, polityka, ale równie mocno kultura i literatura. Szczególnie eksponowane miejsce w *Dzienniku* zajmują rozważania kwestii moralnych. Wielkimi, nieustannie powracającymi problemami są na jego kartach: zło i samotność. *Dziennik pisaný nocą* absolutnie nie nadaje się do szybkiej lektury.

²⁸ Zob. M. Krakowiak: *Eseizacja prozy Szczepańskiego. Na podstawie zbiorów: „Rafa”, „Przed nieznanym trybunałem”, „Autograf”*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. Zabierowski. Katowice 1995, s. 77–92.

²⁹ Por. J. Olejniczak: *Esej i dziennik na emigracji*. W: *Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. I. Red. M. Pytasz. Katowice 1994, s. 250–260.

Wymaga czytania powolnego, pozwalającego wniknąć w trudne zagadnienia i ich niejednoznaczne oceny. Stanowi zaproszenie czytelnika do wspólnych refleksji.

Pisząc dziennik, Grudziński zachowuje się jak wytrawny eseista, tzn. nasycy kolejne zapiski odwołaniami literackimi, pisze o swoich lekturach i poszukuje w nich wzorów odpowiedzi na pytania, które stawia ludziom współczesność. Poszczególne fragmenty prozy dziennikowej przyjmują postać autonomicznych, małych esejów. O specyfice dzieła Herlinga decyduje jednak nie tylko eseizacja zapisków dziennikowych. Autor nieustannie balansuje między dokumentem a fikcją literacką. Podejmuje z czytelnikiem grę w prawdę i zmyślenie, której reguły sam ustala³⁰. Czy zatem jest to dziennik „wzbogacony” eseizacją, czy nieustająco rozrastające się *continuum* eseistyczne, momentami wykorzystujące *exempla* fikcjonalne albo autobiograficzne? Każda radykalnie jednoznaczna odpowiedź będzie w tym przypadku niepełna, więc nieprawdziwa. Sam pisarz otwarcie podkreślał zresztą, że oryginalną cechą jego dziennika jest organiczne, nie mechaniczne, włączanie do niego opowiadań³¹. Tworzyła się tym sposobem nowa jakość genologiczna, możliwa do rozpatrywania w przestrzeni, którą Stanisław Balbus określił mianem genologii hermeneutycznej³².

* * *

Nie mniej interesująco przebiegają relacje między esejem a reportażem, w szczególności zaś – reportażem podróźniczym. Ilekroć reportażysta wykracza poza ścisłą faktografię – a dzieje się to przecież bardzo często – tyle razy otwiera swój tekst na wpływy innych form. Od zamierzeń i umiejętności zależy efekt końcowy tych działań. Dorota Kozicka, badająca dział piśmiennictwa określanego ogólnie jako „podróż”, zwraca uwagę, że:

³⁰ Zob. M. Krakowiak: *Gustaw Herling-Grudziński i jego „Dziennik pisany nocą”*. W: *Polska literatura współczesna. Interpretacje*. Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Goleśzów 2007, s. 109–128.

³¹ Zob. opinię G. Herlinga-Grudzińskiego w: A.M. Frankowiak: *Być wśród żywych i umarłych. Ewolucja twórczości eseistycznej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Olsztyn 2003, fot. 1.

³² Por. S. Balbus: „Zagłada gatunków”. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 36–37.

Obecność elementów eseistycznych we współczesnych „podróżach” zaznacza się wyraźnie w połączeniu dwóch perspektyw: bezpośredniego doświadczenia oraz refleksji, rozważań opartych niejednokrotnie na intertekstualnym dialogu. [...] Andrzej Kowalczyk przypomina, iż jednym z podstawowych toposów wskazywanych przez badaczy eseju jest motyw podróży, spaceru i przechadzki. [...]

Bliskość postawy eseisty i wędrowca: otwarcie na rzeczywistość, swobodne łączenie różnych elementów, skojarzeń i tematów, dygresyjność i ciągłe konfrontowanie własnego punktu widzenia ze światem zewnętrznym mają istotny wpływ na wzajemne przenikanie się obu gatunków³³.

Esej tak miesza się z relacją z podróży, że tworzy się nowa jakość – ponownie trudna do jednoznacznego, tradycyjnego zakwalifikowania genologicznego. Jednym z najznakomitszych przykładów, na który wskazuje też sama Kozicka, jest – określana przecież jako eseistyczna – twórczość Zbigniewa Herberta z *Barbarzyńcą w ogrodzie* na czele. Teksty, będące prymarnie relacjami z podróży, wskutek nasycenia ich refleksjami historycznymi, estetycznymi i filozoficznymi, a także wyraźnym piętnem autorskim, stają się refleksjami skupionymi wokół jednej sprawy – czy to zwiedzania Lascaux, czy National Galery w Londynie, a zatem esejami³⁴. Eseizacja, można zaryzykować stwierdzenie, osiągnęła tu swoiste apogeum, powodując, że relacja reporterska stała się esejem.

Celem Herberta – tłumaczy Kozicka – nie jest bowiem skłonienie czytelników do odwiedzenia Włoch i Francji ani popularyzacja sztuki, ani popularyzacja historii, lecz postawienie zagadnień sztuki, historii i tradycji jako problemu, jako tematu osobistej refleksji³⁵.

Badacze współczesnego „podróżopisarstwa” zwracają jednak uwagę i na to, że nie zawsze i nie każdy opis podróży staje się automatycznie esejem. Czasami czegoś jeszcze brakuje – bywa, że opracowania językowo-

³³ D. Kozicka: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003, s. 90, 91.

³⁴ Por. ibidem, s. 128–158.

³⁵ Ibidem, s. 130–131.

-kompozycyjnego; bywa, że wyrazistego piętna podmiotowego, nawet kontrowersyjnego. Niekiedy, z różnych przyczyn, pozostawiony materiał tekstowy oceniany bywa jako reportaż stanowiący zarys eseju. Eseizacja oznaczałaby w tym wypadku istotne wzbogacenie, swoistą „nobilezację” wyjściowego gatunku, a nie jego de- i rekonstrukcję.

Podobnym torem rozumowania podąża – dla przykładu – Rafał Szczerbakiewicz, analizując pisarstwo Jerzego Ciechanowicza. Zastanawiając się nad kształtem kolejnych książek przedwcześnie zmarłego autora, formułował ciekawe dla nas, jak sądzę, wnioski.

Dlaczego – pytał Szczerbakiewicz – z ocalałych fragmentów pozostała nam przede wszystkim forma reportażowa? Dla pisarstwa Ciechanowicza rzeczywista wędrówka i jej literacki opis stanowiły zawsze podstawę głębszej kulturowej refleksji. Na solidnej, materialnej podstawie podróży, w procesie doświadczenia i zarazem w świadectwie wędrówki, budował pojemniejszą konstrukcję, w której elementy reportażu wzbogacane były specjalistycznym bądź popularnonaukowym komentarzem, a przede wszystkim eseistyczną, kulturową diagnozą. W ten właśnie sposób skonstruowane zostało *opus magnum* Ciechanowicza *Cień Minotaura*.

Pierwsza część *Wędrówek śródziemnomorskich* jest właśnie takim „nieoszlifowanym” jeszcze tworzywem, konstrukcyjnym budulcem, który w zamierzeniu miał stanowić podstawę dalszej eseistycznej refleksji. Można powiedzieć, że ocalał reportażowy materiał, stanowiący zarys większej intelektualnej budowli – najpewniej eseistycznej kontynuacji *Cienia Minotaura*³⁶.

Na szczególną uwagę zasługuje drugi z cytowanych akapitów. Wynika z niego bowiem, że skoro reportaż jest zarysem eseju, to esej stanowi efekt uprzedniej pracy, polegającej przede wszystkim na organizowaniu materiału, a następnie na jego intelektualnej i artystycznej „obróbce”. W przywołanej analizie esej nie tyle „wnika” w reportaż, ile może z niego, pod pewnymi warunkami, „wynikać”, stając się niejako formą wyższego stopnia. Jest to zatem kolejny przykład, jakże częstego, wartościującego

³⁶ R. Szczerbakiewicz: *Reportaż jako zarys eseju. „Wędrówki śródziemnomorskie” Jerzego Ciechanowicza*. W: *Wokół reportażu podróżniczego*. Red. E. Malinowska, D. Rott, współpr. A. Budzyńska-Daca. Katowice 2004, s. 212–213.

traktowania eseju. Jednocześnie trudno tu mówić o upodabnianiu wyjściowego tekstu (np. reportażu) do eseju. Relacje, opisy, sprawozdania, notatki traktowane są bowiem jako wstępne, nieustruktutowione tworzywo przysłego eseju, który, niestety, nie powstanie.

Pozostawiwszy zależności między esejem a podróżą (rozumianą jak chce Kozicka – genologicznie), powróćmy jeszcze do tropienia innych kierunków eseizacji. Esej, jak ustalono, oddziałując na inne gatunki, modyfikuje je; czyni bardziej atrakcyjnymi dla współczesnych użytkowników życia literackiego. Ekspansywność eseju jest wielka, ale czy nieograniczona? Czy, innymi słowy, esej „wchodzi w związki krwi”³⁷ również z gatunkami literatury popularnej? Czy tego rodzaju „mezalians teoretyczny” jest w ogóle do pomyślenia? Owszem, jest. Schemat niby pozostaje taki sam, aczkolwiek efekty bywają trudne do przewidzenia. Z jednej strony mamy, uznawany za elitarny gatunek, esej literacki, a z drugiej – np. seryjny romans albo amorficzny, asocjacyjno-autobiograficzny zapis blogera. Czego możemy się spodziewać po przemieszaniu właściwości takich gatunków? Jedni odpowiedzą: pauperyzacji eseju, zapowiadającej jego ostateczną zagładę; drudzy będą bardziej optymistyczni, tak jak Roma Sendyka, która w prasowym wystąpieniu orzekła:

Historia eseistyki wskazuje bowiem na fantastyczną wręcz zdolność tej formy do przybierania nowego kształtu. Trzeba więc pewnej czytelniczkiej czujności, by dostrzec go w nowych wcieleniach – wsiąka między strony powieści (Chwin, Kuryluk), w reportaż (Joanna Bator, Hanna Krall), pracy naukowej antropologa (Geertz, Clifford, Dariusz Czaja), wypowiedziach historyka (Michał Komar) lub teoretyka literatury/kultury (powiedzmy – Barthes, Kristeva, Derrida, Foucault, Greenblatt, Latour, Janion, Markowski, Rymkiewicz czy Bieńczyk). Potrzeba też pewnej otwartości na tekstową zmianę. [...]

Żywy esej jest więc niekoniecznie tam, gdzie zostawili go Stempowski, Herbert, Tischner i Barbara Skarga; pojawia się w niespodziewanych miejscach i z ciekawością czekam, gdzie wyhodują go roczniki osiem-

³⁷ Por. I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1: *Prace z lat 1947–1964*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 164.

dziesiąte. Zrobią z nim coś bez wątpienia, bo eseistyka funkcjonować będzie tak długo, jak długo piszących nękać będzie Nierozstrzygalne, Niedotykalne, Niewypowiadalne, Nieosiągalne³⁸.

O czym pisała autorka? Czy o ewolucji formy, czy o rozpowszechnionej eseizacji? Wydaje się, że bardziej o tym drugim, skoro wzywa do „czytelniczej czujności” w odnajdywaniu eseju, „wsiąkającego” do innych form pisarskich – od beletrystyki po prace naukowców. Spokojna o przyszłość eseistyki badaczka sygnalizuje wprawdzie, że młodzi twórcy potraktują ją inaczej niż klasycy, ale nie zajmuje się snuciem przypuszczeń co do kształtu przyszłych utworów. Mimochodem jednak dołącza ona do całkiem liczного grona miłośników eseju, którzy, dopatrując się wszędzie eseistycznych wpływów, skorzy byliby podzielić literaturę na eseje, ewentualnie formy eseizowane i resztę – mniej wartą zainteresowania współczesnego intelektualisty.

Przerysowując „nowy model genologii współczesnej”, chciałam zwrócić uwagę na niebezpieczeństwo „paneseizmu”. Sądzę bowiem, że można obronić tezę o ograniczeniach eseizacji³⁹. Pojawia się one wyraźnie wówczas, gdy przestaniemy traktować jako eseizowany każdy tekst, w którym odkryjemy bodaj ślady indywidualnego myślenia autora. W takim przypadku tzw. esejem tudzież „formą eseizowaną” stawałaby się, rzeczywiście, każda szarada albo futurystyczna łamigłówka i absolutnie wszystko inne, bo skoro zostało napisane, to zostało pomyślane itd. Wracając zaś do pytania o ewentualną eseizację literatury popularnej, należałoby zaryzykować odpowiedź, że choć potencjalnych przykładów niektórzy czytelnicy wskazywaliby bez liku (choćby powieści Paula Coelho), a *de gustibus non disputandum*, to w tego typu „mieszkańcach” cechy eseistyczne ulegają

³⁸ R. Sendyka: *Niespieszny przechodzień*. „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 44, s. 15 (zachowano oryginalny zapis cytatu).

³⁹ Przekonującą opinię o ograniczeniach eseizacji w pewnych aspektach sformułowała Dorota Heck: „Eseizacja prozy nie wydaje się jednak sformułowaniem oddającym sytuację prozy podwójnego kodowania, prozy postmodernistycznej. *Kłopot z istnieniem* Elzenberga, *Notatnik Kamieńskiej*, *Miedzy słowem a milczeniem* Mieczysława Jastruna są po trosze antologiami cytatów”. D. Heck: *Wstęp. Esej – gatunek uwikłany w paradoksy*. W: *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*. Wybór i oprac. D. Heck. Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 21.

radykałnemu osłabieniu, rozmyciu. A może, po prostu, ich poszukiwanie od początku było chybionym pomysłem? Przekonanie o uszlachetniającej gatunki mocy subiektywnej refleksji, popularnie traktowanej jako kwint-esencja eseistyczności, wydaje się nieprawdziwe.

* * *

Oprócz rozpowszechnionego poglądu o ekspansywnej eseizacji, w nauce o esej pojawiają się również opinie o tym, że esej jest gatunkiem niezwykle chłonnym, pasożytniczo wręcz absorbującym inne formy. O owej „zdolności bezgranicznej niemal absorpcji elementów form prozatorskich innych typów”⁴⁰ wspominał już Krzysztof Dybciak, pisząc *Inwazję eseju*, a Marta Wyka, redagując zbiór studiów *Polski esej*, nadmieniała we wstępie:

Esej **wchłania w siebie** [podkr. – M.K.] literackość, historyczność, dokumentalizm. Zdawać by się mogło, iż jedna i ta sama forma gatunkowa nie może być równie otwarta i elastyczna⁴¹.

Odwroćcie kierunku oddziaływania wzajemnego różnych gatunków ma znaczenie głównie w teoretycznych rozważaniach, służących zrozumieniu mechanizmów wywołujących zmiany literackie. Materialne efekty tych zmian, czyli konkretne teksty, zawierać będą w sobie cechy gatunków „wyjściowych”, które teoretyk bez trudu rozdzieli. Dla czytelnika mniej istotne będzie to, czy np. opowiadanie uległo eseizacji czy też esej upodobnił się do opowiadania. Ciekawsze będzie natomiast samo odkrywanie nowej perspektywy estetyczno-intelektualnej. Nie znaczy to wszak, że tzw. czytelnik profesjonalny, czyli badacz, pozostanie nieczuły na smakowanie nowych rozwiązań. Przeciwnie – on tylko postara się uzupełnić lekturę o, w pewnej mierze równie atrakcyjny, komentarz genologiczny. Skutkować to będzie, dla przykładu, choćby takim opisem odmiany gatunkowej, zwanej polskim esejem:

⁴⁰ Zob. K. Dybciak: *Inwazja eseju...*, s. 113.

⁴¹ M. Wyka: *Esej – forma pojemna*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 5.

[...] narracja eseistyczna zbliża się do narracji powieściowej, dąży ku prozie fabularnej. Nic w tym co prawda dziwnego w dobie gatunkowej nieostrości, ale ten esej upowieściowiony, sfabularyzowany to rodzaj tekstu właściwego dla polskich autorów. Dyskurs ustępuje w nim miejsca opisowi miejsc, zdarzeń i ludzi. Kiedy zaś zespół ten zaczyna się wzbogacać – technika owa chroni się w inną formę gatunkową. Staje się prozą lub opowiadaniem⁴².

Znakomitym przykładem podobnego procesu, zdaniem Marty Wyki, jest proza Zygmunta Haupta, której eseizacja jest bardzo wyrazista⁴³. W teoretycznym modelu tak pojętej eseizacji gatunek esej ulegałby, w krańcowych przypadkach, niwelacji. Nieograniczona chłonność oznaczać mogłaby autodestrukcję. Z eseju upodobnionego do innych gatunków nic by już nie pozostawało.

Aż tak radykalnych wniosków nie formułują jednak znawczynie zagadnienia – ani Marta Wyka, ani Roma Sendyka, która, zapewne w ramach śledzenia „otwartości eseju na tekstową zmianę”, postanowiła przeanalizować wzajemne relacje eseju i ekfrazy. Sformułowała nawet tezę o ekfrazie eseistycznej jako odmianie gatunkowej. Znaczyć miałyby ona coś innego niż esej, w którym ekfrazy funkcjonują na prawach równoważnych z każdym innym *exemplum*. Wydaje się jednak, że rozróżnienie obu typów tekstów: ekfrazy, wskazujące przede wszystkim na podmiot, oraz eseju o sztuce, może być nader trudne⁴⁴.

⁴² M. Wyka: *Uwagi o polskim eseju*. W: *Polski esej...*, s. 17.

⁴³ Zob. *ibidem*.

⁴⁴ Zob. R. Sendyka: *Esej i ekfaza* (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk). W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa 2010, s. 183–198.

Osobną kwestią pozostaje wątpliwość, czy w pewnych przypadkach ekfaza eseistyczna nie będzie li tylko pustą semantycznie nazwą geneologiczną.

Badanie zależności między esejem a innymi gatunkami literatury stosowanej, tudzież rozmaitymi literackimi formami synkretycznymi okazuje się niezwykle atrakcyjne dla współczesnych badaczy. Prócz Sendyki, zwracającej uwagę na koincydencje eseju i ekfrazy, można wymienić tu także Bogusława Grodzkiego, który, pisząc o twórczości Miłosza, zakładał sylwiczną genealogię jego esejów. W konsekwencji porównywał kompozycję utworów Miłosza i sylw staropolskich, wykazując jednakowoż między nimi wyraźne różnice. Zob. B. Grodzki: *Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych” Czesława Miłosza*. Lublin 2002.

Wróćmy na koniec raz jeszcze do zjawiska eseizacji. Najszerzej bodaj potraktował jego rozumienie Andrzej Zawadzki. Warto przytoczyć większy fragment jego opinii:

Eseizacja, rozumiana jako tryb kształtowania dyskursu, jest zjawiskiem ponadgatunkowym; organizuje wypowiedzi na poziomie bardziej podstawowym niż genologicznym, przenika je, nasycza, „pasożytuje” na nich. Podstawowym, jak można sądzić, wyróżnikiem eseizacji tekstu dyskursywnego jest osłabienie czy też skomplikowanie momentu odniesienia do rzeczywistości pozatekstowej. [...]

Eseizacja tekstu referencjalnego jest więc zjawiskiem analogicznym do eseizacji tekstu fikcyjnego [...], przebiega jednak [...] w przeciwnym kierunku. Eseizacja powieści bowiem polega na wtargnięciu w narrację obszernych partii dyskursywnych, co powoduje zakłócenia w fikcyjnym statusie narratora oraz świata przedstawionego; eseizacja tekstu referencjalnego natomiast polega na przenikaniu w jego granice elementów oraz struktur literackich [...]: narracyjności, fabularności, gatunkowości, figuratywności, stylu, etc⁴⁵.

Widzimy więc, że eseizacja została tutaj potraktowana jako uniwersalna, niezależna od gatunku, od którego otrzymała nazwę, praktyka tekstotwórcza, polegająca na krzyżowaniu tego, co dyskursywne, z tym, co narracyjne i fikcyjne. Koncepcja Zawadzkiego nie przekreśla, nazwijmy je, tradycyjnego, genologicznego pojmowania eseizacji, ale je przekracza.

Jeszcze dalej posuwa się w rozszerzaniu znaczenia eseizacji autor *Realizmu metafizycznego* Henryk Czubała. Pisze on o „czytaniu świata odkładającym się w esej” i tak właśnie rozumie eseizację literatury⁴⁶. Rozwija swą myśl następująco:

Na niekonsekwencje w wywodach Grodzkiego zwróciła uwagę Dorota Kozicka. Zob. D. Kozicka: *Bogusław Grodzki, Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych” Czesława Miłosza*. [rec.]. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 272–278.

⁴⁵ A. Zawadzki: *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. Kraków 2001, s. 176–177.

⁴⁶ Zob. H. Czubała: *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*. Kraków 2009, s. 9–11.

Eseizacja literatury jest wyrazem nie tylko poznawczej potrzeby kategoryzacji pojęciowej doświadczania estetycznego w mowie metaforycznej, lecz także narzędziem rozumienia jako „projektowania własnych możliwości bycia” i „możliwości sensowności” (M. Heidegger) – w obliczu niewystarczalności jego obiektywistycznego wyjaśniania i interpretowania⁴⁷.

Pozostaje zapytać, czy wciąż poruszamy się w kręgu dociekań literaturoznawczych? Poniekąd. Zbliżamy się jednak bardziej do formy i treści właściwej traktatowi filozoficznemu. Terminologia teoretycznoliteracka pełni tu funkcję służebną i podlega neosemantyzacji. Projekt nowej antropologii literackiej Czubały odsyła nas do ponowoczesnego repertuaru koncepcji niedefiniowalnej literatury i transgresyjnej tożsamości.

* * *

Dzięki tworzeniu i odtwarzaniu tekstów można, owszem, podejmować próby rozumienia świata i człowieka. Zawsze było to domeną literatury, która jednocześnie podlegała historycznym konwencjom. Konwencjami są gatunki. Konwencjonalny charakter mają ich granice. Przekraczanie granic umożliwia rozwój, poszerza horyzonty poznawcze. Skromne założenia niniejszej rozprawy skłaniają mnie do powtórzenia takich oczywistości. Jednocześnie zobowiązują do konsekwencji: skoro wcześniej opowiedziałam się za potrzebą ładu nazewniczego, ułatwiającego porozumienie, to i teraz pozwolę sobie poprzestać na traktowaniu eseizacji jako procesu literackiego, o którym łatwiej mówić, gdy przyjmie się istnienie gatunków literackich, w tym eseju literackiego.

⁴⁷ Ibidem, s. 125.

Próby klasyfikacji oraz domniemane kierunki ewolucji formy

Zmierzając ku końcowi *mierzenia się z esejem*, należy odnotować jeszcze dwie kwestie. Pierwsza z nich dotyczyć będzie czynionych w polskim esejoznawstwie propozycji klasyfikacyjnych, druga – opisu współczesnych tendencji w polskiej eseistyce, które mogą sugerować kierunki rozwoju formy w najbliższym czasie. Postanowiłam zebrać je w jednym rozdziale, ponieważ zauważane tendencje w piśmiennictwie eseistycznym pozwalają wskazać i wyodrębnić pewne grupy tekstów, a zatem – tytułowe „domniemania o kierunkach ewolucji formy” wpisują się poniekąd w rozważania dotyczące klasyfikowania esejów.

Trzeba stwierdzić, że polscy badacze nie wykazywali ambicji stworzenia oryginalnych i – w zamierzeniu – uniwersalnych propozycji systematyzacyjnych, a poprzestawali zwykle na referowaniu pomysłów zza granicy, i to zazwyczaj kilku wybranych w jednym artykule. Proponuję przyrzeć się pod tym kątem trzem pracom. Zachowując chronologię, na pierwszym miejscu przypomnijmy hasło *Esej* Witolda Ostrowskiego z „Zagadnień Rodzajów Literackich” z 1965 roku. Zaczyna Ostrowski od przedstawionego w 1953 roku schematu J.T. Shipleya, do którego, jak pamiętamy, z upodobaniem i przekonaniem nawiązywał Józef Bujnowski, opracowując eseistykę emigracyjną. W *Dictionary of World Literature* Shipley podzielił eseje na formalne i swobodne (dowolne). Podział ów dotyczył prymarnie kwestii kompozycyjno-stylistycznych. Esej traktowany był tutaj jako dział piśmiennictwa, względnie „rodzaj”, którego realizacji służyły poszczególne, konkretne, bardziej lub mniej sformalizowane gatunki. W pierwszej grupie znajdować się miały te bardziej

zrygoryzowane, dążące do obiektywizmu, a w drugiej – „subiektywne, otwarte dla pomysłowości, emocji i wyobraźni”¹. Nietrudno spostrzec, że tego rodzaju koncepcja zrodzić się musiała na gruncie anglosaskim, obfitującym w różnorodne, najczęściej publicystyczne teksty, określane, jak pamiętamy, „zbiórczą” nazwą: esej.

Podobny tok rozumowania odnajdujemy w dwóch kolejnych schematach klasyfikacyjnych, prezentowanych przez Ostrowskiego. Obie propozycje datowane są na rok 1958. W pierwszej z nich, pomieszczonej w *The Essay. A Critical Anthology*, J.L. Steward wyróżnił trzy grupy esejów: 1) odnoszące się do faktów i ich wyjaśniania; 2) interpretacje i oceny; 3) związane z twórczą wyobraźnią, o cechach literatury pięknej. Autorzy *Theme and Form* M. Beardsley, R. Daniel i G. Leggett mniej uwagi zwrócili na kreacyjność, choć uwzględnili w swym podziale obecność tekstów autobiograficznych, biograficznych i historycznych. Zawarli je w grupie „esejów” nazwanej „opowiadanie i opis będące wykładem”. Drugą grupę stanowiły tzw. analizy wykładowe, a trzecią – argumentacje i nakłaniania (np. kazania czy objawienia). Swój przegląd anglojęzycznych propozycji klasyfikacyjnych Ostrowski zakończył przypomnieniem przedwojennego jeszcze, bo z 1938 roku, pomysłu, polegającego na, w gruncie rzeczy, tematycznym rozróżnieniu esejów. R.P. Boas i E. Smith w *Enjoyment of Literature* wyodrębnili tym sposobem następujące typy esejów: osobisty, obyczajowy, z życia przyrody, podróżniczy, krytyczny, filozoficzny, historyczny, naukowy z zakresu nauk doświadczalnych².

Jeszcze głębiej w przeszłość (ale to za sprawą skrupulatnie przeczytanego studium Głowi, który na to źródło wskazał jako pierwszy) sięgnął Sławomir Orlicki, przypominając, znów angielską, klasyfikację H. Walkera, dzielącego w 1934 roku eseje na eseje *par excellence* i pseudoeseje, będące właściwie niedopracowanymi traktatami³. Tenże Orlicki, skądinąd słusznie, zauważył, że:

¹ Por. W. Ostrowski: *Esej. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 1965, z. 2, s. 136 oraz J. Bujnowski: *Esej. W: Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960. Praca zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. Red. T. Terlecki. Londyn 1964, s. 209–210.

² Por. ibidem.

³ Por. S. Orlicki: *Próba typologii esaju na tle rozważań o zakresie nazwy genologicznej i strukturze gatunku*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki

Każda próba klasyfikacji i typologii eseju musi przezwyciężyć trudność zasadniczą – ustrzec się zarzutu, iż operuje materiałem literackim w oparciu o gotowe pojęcia gatunkowe, a jednocześnie określić możliwe precyzyjnie cechy, które pozwolą dany utwór zaliczyć do gatunku⁴.

Dotknął tym samym czułego punktu esejoznawstwa, w którym brak zgody co do statusu genologicznego eseju. Nie zrażony tym jednak przypomniał propozycje klasyfikacyjne z lat 50., zrelacjonowane już przez Ostrowskiego, oraz uzupełnił je o dwie nowe – tym razem zaczerpnięte z wiedzy o eseju niemieckim. Wspomniał więc o haśle *Essay* F. Martiniego, który na podstawie kryterium tematycznego oraz stosunku „ja” wypowiadającego do świata przedstawionego „wyróżnia eseje będące prezentacją portretu, teorii, epizodu, podróży, ujęte w sposób satyryczny, sceptyczny, dydaktyczny, filozoficzny, rapsodyczny, kontemplatywny albo aktywno-prowokacyjny”⁵. Następnie przywołał podział autorstwa B. Bergera, wedle którego eseje dzielą się na: przedstawiające, krytyczne, medytacyjne i ironiczne.

Kwerenda po wymienianych źródłach skłoniła Orlickiego do następującego, dotyczącego klasyfikacji esejów, wniosku:

Po pierwsze, zawsze funkcjonuje kryterium tematu. [...] Po drugie, system kryteriów stosowanych w każdej z wymienionych klasyfikacji jest złożony z dwóch zespołów kryteriów, co daje możliwość niejako „krzyżowego”, a tym samym bardziej precyzyjnego określenia wyznaczników odmiany. Po trzecie, na zespół kryteriów najczęściej składają się: pozycja podmiotu wypowiadającego wobec świata przedstawionego, stopień pokrewieństwa z formami prozy artystycznej lub naukowej, decydujący o kształcie formalnym eseju i wreszcie sposób konstrukcji świata przedstawionego eseju⁶.

Humanistyczno-Społeczne”. Seria 1, z. 35. Łódź 1980, s. 147. Precyzyjne wskazanie źródła: H. Walker: *The English Essay and Essayists*. London 1934, za: W. Głowala: *Próba teorii eseju literackiego*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Warszawa 1983, s. 493.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 148.

⁶ Ibidem, s. 149.

Można by jeszcze dodać, że ustanawianie kryteriów formalnych zawsze sprawia kłopoty i skutkuje dyskusyjnymi efektami. Szerokie spektrum kryteriów i będąca jego wynikiem mnogość wzajemnie zachodzących na siebie grup esejów wynikają z „pierworodnego grzechu” esejoznawstwa, którym jest nieprecyzyjne ustalenie zakresu nazwy, wiodące do powstania worka pojęciowego z etykietką „esej”.

Kolejni polscy badacze starają się, mimo wszystko, uzupełnić stan wiedzy o propozycjach systematyzujących jakimiś nowymi elementami. Tak uczynił np. wzmiankowany już Tomasz Wroczyński, który w swym przekrojowym studium, dotyczącym teorii gatunku, nie pominął i tego jej aspektu. Dokładniej opisał więc kategorie zaproponowane przez Bergera, scharakteryzował koncepcję Stewarda, a ponadto dodał jeszcze informacje o pomysły autorstwa Klausa G. Justa, który:

Dokonał podziału zasadniczo według principiów tematycznych. Wyróżnił bowiem eseje kulturalno-krytyczne, biograficzne i literacko-krytyczne. Z kryterium tematyki zrezygnował jedynie wysuwając teorię dwóch pozostałych podgrup esaju: pojęciowego i ironicznego⁷.

Jednocześnie sam Wroczyński dodał, że kategoria esaju ironicznego „nie rysuje się wyraźnie”. Okazało się więc i tym razem, że próby wypracowania formalnych kryteriów podziału tekstów określanych jako eseje nie skończyły się pełnym sukcesem. Czy warto je więc podejmować?

Polscy uczeni oraz pisarze, jak już wspomniałam, nie dążyli na ogół do sformułowania kryteriów o charakterze powszechnym, czyli odnoszących się do wszystkich tekstów, które gdziekolwiek i kiedykolwiek zostały napisane, a bywają nazywane esejami. Nie znaczy to wszak, że zupełnie zrezygnowali z rozróżnień i opisów formalnych. Dotyczyły one jednak zazwyczaj dość wąskiej, uprzednio rozpoznanej grupy utworów. Czynnikiem umożliwiającym taką wstępną selekcję mógł być, na przykład, wspólny okres literacki. Podążając tym tropem, Ryszard Nycz scharakteryzował swego czasu polski esej modernistyczny, w obrębie którego wyróżnił dwa typy. W pierwszym dominować miała tendencja do wykonywania właściwości poetyckich (figuratywnych) języka w celach

⁷ T. Wroczyński: *Esej – zarys teorii gatunku*. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5/6, s. 104.

epistemologicznych i konstrukcyjnych zarazem. Typ drugi sprowadzał się do prezentowania samego aktu myślowego poszukiwania. Nietrudno dostrzec, że kryteria użyte do wyodrębnienia obu typów nie są tożsame. Sam Nycz stwierdza:

Typ drugi natomiast daje się scharakteryzować bardziej w modalnych kategoriach eseistycznej postawy niż gatunku o względnie stabilnych regułach tekstowej budowy⁸.

Jego pomysł po raz kolejny skłania do rozważań, czy zaproponowane narzędzia badawcze są wystarczające. Na ile bowiem kryterium dominowania postawy eseistycznej – podmiotu poszukującego rozwiązań – pozwala wyróżniać jedne teksty, a pomijać inne? Czy nie jest to wyróżnik wszystkich esejów, tyle że występujący w poszczególnych utworach z różnym natężeniem? Kontynuując ten tryb rozumowania, możemy dojść także do wniosku, że to, co zostało określone jako „postawa eseistyczna”, znamionuje zdecydowanie szerszą grupę tekstów aniżeli *stricte* eseistyczne, bo właściwie wszelkie gatunki piśmiennictwa filozoficznego. Usprawiedliwieniem podobnego wniosku może być choćby następująca uwaga:

Podmiotami jesteśmy natomiast o tyle, o ile poruszamy się w pewnej przestrzeni pytań, poszukujemy orientacji wobec dobra i wreszcie ją odnajdujemy⁹.

Oderwane dywagacje dotyczące podmiotowości łatwo odciągnąć nas mogą od, niewątpliwie mniej porywających, kwestii klasyfikacyjnych. Mimo wszystko powróćmy do nich.

Czasami poszukiwania kryterium formalnego koncentrują się nie na konstrukcji podmiotu ani na figuratywności języka – jak proponował Nycz – lecz na formie podawczej. Analizując zapisy rozmów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Grażyna Maroszczuk nie zawahała się oto nazwać ich „esejami mówionymi na dwa głosy”. Na podstawie lektury

⁸ R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 145.

⁹ Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Warszawa 2001, s. 66.

rozmów Grudzińskiego uczyniła z rozmowy z pisarzem podgrupę eseistyczną i tak ją scharakteryzowała:

Wybór konwencji rozmów z pisarzem wiąże się [...] z [...] zapotrzebowaniem na informację o pisarzu „niepokornym” i z testowaniem potencjału kreatywnego przedsięwzięcia obliczonego na „wykonstruowany”, uzgodniony na wspólny cel projekt komentarza do dzieła twórcy. Projekt – dodajmy – który jest efektem ewoluowania różnych form i tych odwołujących się do tradycji dialogizowania i praktyk publicystycznych, na przykład wywiadu, wreszcie inicjatyw krytycznych odnotowujących myśli interlokutorów trybem eseju, nieszczydzącego czytelnikowi interesujących refleksji na temat literatury¹⁰.

Zauważmy, że na tej podstawie istniałaby, równie dobrze, możliwość potraktowania opisywanego tu zjawiska jako eseizowanego wywiadu, co nie zmienia faktu, że uzasadnione jest badawcze wyodrębnianie rozmów z pisarzami.

Po raz kolejny widać, jak trudno o pełen sukces we wskazywaniu podgrup formalnych eseju. Kończąc ów wątek, odwołam się jeszcze do żartobliwego przykładu. Otóż wynalazczość słowotwórcza jednego z autorów przyczyniła się poniekąd do wskazania kolejnego, niby-formalnego kryterium klasyfikacyjnego. Dowodem niech stanie się autorski komentarz Sławomira Matusza:

Dlaczego *Narkoeseje*? Tytuł książki podsunęli mi studenci, którzy po przeczytaniu w kawiarni dwóch z prezentowanych tutaj esejów nieco naiwnie i podejrzliwie mnie pytali, czy się nie obrażę, jak mnie o coś zapytają. [...]

– Czy pan coś brał?

[...]

– [...] ubawiło mnie ich pytanie, uśmiechnąłem się, w tej chwili pojawiło się w mojej głowie nowe słowo: „narkoeseje”...¹¹

¹⁰ G. Maroszczyk: „Pisarz programowo staroświecki” – esej mówiony na dwa głosy. (O rozmowach z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim). W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. I. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010, s. 228.

¹¹ S. Matusz: *Narkoeseje*. Katowice 2004, s. 9–10.

Dla porządku dodam, że spośród dziesięciu tekstów, składających się na książkę *Narkoeseje*, niektóre są recenzjami i niczym więcej, inne mają charakter wyznania, wszystkie zaś świadczą o zainteresowaniu autora współczesnością, postrzeganą bardzo osobiście, w relacji do samego siebie (gorliwego czytelnika św. Augustyna) i w tym chyba można by się dopatrywać, mówiąc metaforycznie, eseistycznego piętna.

Pozostajmy jeszcze przez moment w kręgu systematyzujących pomysłów samych pisarzy. Tym razem będą to uwagi serio. Włodzimierz Paźniewski, podkreślający żywotność stereotypów narodowościowo-etnicznych¹², skłonny jest uznawać kryterium, nazwijmy je, geograficzne za wyjściowe podczas opisywania różnych odmian eseju. Jego zdaniem, właściwa dla danego kraju kultura literacka odzwierciedla charakter narodu i wpływa na kształt formalny powstającej w poszczególnych państwach eseistyki. Bez trudu przychodzi Paźniewskiemu charakteryzowanie i wykazywanie odrębności eseju niemieckiego, austriackiego czy francuskiego. Tak wyjaśniał swoistość eseistyki austriackiej:

Stworzona przez F. Brauna, F. Saltena, A. Polgara i K. Krausa wiedeńska szkoła eseju skłaniała się ku tej samej lakoniczności, dając gatunek różniący się od klasycznych wzorów. Zerwawszy z mętnością i rozwlekłością szablonów niemieckich, esej wiedeński skutecznie wymykał się metodzie kartezjańskiej, której podstawę stanowi zasada powierzchownej klarowności ze stałą skłonnością do sufladkowania i porządkowania cech, zamiast dążności do ujmowania istoty zjawisk. [...] Esej austriacki częściej posługiwał się paradoksem, nie unikając ironii. Był kompromisem pomiędzy uczonością i komunikatywnością, beznamietnym językiem rozprawy i tekstem literackim, dyscypliną i swobodą. W późniejszych czasach tę równowagę opanowali do perfekcji pisarze anglosascy¹³.

Uznanie dla tych ostatnich podtrzymał Paźniewski także w toczonej cztery lata później dyskusji, podczas której powiedział:

¹² Zob. sugestywne uwagi autora, dotyczące „ceremoniału” wódki, piwa i wina w różnych częściach Europy – W. Paźniewski: *Whisky z czajnika*. W: Idem: *Gramatyka rozproszenia*. Sosnowiec 1995, s. 175–177.

¹³ W. Paźniewski: *Kakania*. W: Idem: *Życie i inne zajęcia*. Warszawa 1982, s. 23, 24.

Dla eseju najważniejsza wydaje się równowaga spekulacji myślowych i konketu. Natomiast w polskim eseju współczesnym spotykamy więcej prób syntezy obywatycznych się bez konketu, którym tak mistrzowsko posługują się anglosasi. Esej anglosaski pozostaje przykładem najwyższej sprawności intelektualnej¹⁴.

Można, rzecz jasna, dyskutować na temat celności wskazywanych przez autora *Esejów wędrownych* cech odróżniających poszczególne typy esejów, ale nie trzeba lekceważyć całego pomysłu. Wprawdzie osobliwością byłoby układanie „genologii narodowych” i utwierdzanie się w przekonaniu, że w poszczególnych państwach wyrastają swoiste endemity gatunkowe w postaci np. „niemieckiego eseju”, „francuskiego eseju”, „polskiego eseju”. Analogicznie należałoby potraktować wtedy wszystkie formy literackie i orzec w konsekwencji nieprzetłumaczalność „ nauk o literaturach”. Trudno traktować poważnie tak skrajne stanowisko. Nie wolno jednocześnie zapominać (co często dziś się zdarza), że literatura to integralna część i zarazem podstawowy nośnik danej kultury etnicznej, emanacja tejże kultury. Zatem, *nolens volens*, wypada się zgodzić, że eseje tworzone w różnych krajach, w różnych językach, w odniesieniu do różnych wzorów literackich – będą w szczegółach między sobą się różniły. Wśród owych szczegółów wskazuje się, modelowo, repertuar podejmowanych wątków oraz dobór rodzaju narracji i tropów stylistycznych. Tak właśnie postępuje Paźniewski, pisząc i mówiąc o rozwlekłości esejów niemieckich czy częstym posługiwaniu się paradoksem i ironią przez eseistów austriackich.

* * *

W ostatnim cytacie pojawiła się wzmianka o polskim eseju. Autor przypisał mu tendencje do syntezy kosztem konketu, a więc właściwie nic o kategorii, jaką jest **polski esej literacki**, nie powiedział.

Szczególną karierę polskiego eseju literackiego obserwujemy w „dekadzie eseistyki”¹⁵. Jest to odmiana gatunkowa, którą charakteryzuje się wykorzystując zarówno kryteria formalne, jak i tematyczne. W ślad za

¹⁴ W. Paźniewski [głos w dyskusji]. *W podróży. Rozważania o eseju*. „Więź” 1986, s. 60–61.

¹⁵ Zob. rozdz. *Droga ku scaleniu i dekadzie eseistyki*.

Miłoszem oraz Martą Wyką, która wydatnie przyczyniła się do upowszechnienia jego opinii u progu lat 90., zwracano uwagę na swoistą genealogię formy. O jej wyjątkowości decyduje bowiem **zespoleńie gawędowości z erudycyjnością**. Prócz tego stosunkowo często pojawiają się tutaj tematy dotyczące Kresów oraz kryzysu kultury. Wskazane czynniki zostały wyodrębnione na podstawie analiz tekstów mistrzów i zarazem inicjatorów eseistyki polskiej, a wśród nich – Stempowskiego, Vincenza, Micińskiego¹⁶. Ważne, by nie traktować rozdzielnie cech gawędowych i pierwiastka intelektualnego. To ich współwystępowanie pozwalało tworzyć utwory swoiste, pozornie absolutnie płynne narracyjnie, atrakcyjne dzięki barwnym asocjacjom, ale jednocześnie „gęste” od odwołań i aluzji czytelnych nie dla wszystkich – dlatego też mówi się o elitarności formy. Warto jednakowoż w tym miejscu zacytować Dorotę Heck:

Splaszczanie potrzeb przejawiające się w redukcji potrzeb kulturalnych, w zmianie horyzontu oczekiwań czytelniczych oraz w zakwestionowaniu nonkonformizmu jako postawy obowiązującej wiarygodnego autora zbliża popularność eseju w Polsce ku smutnemu zmierzchowi.

Teza o wyjątkowym związku polskiego eseju z kulturą szlachecką, o gawędowej genezie tej odmiany gatunkowej eseju literackiego, o czuwającej nad nią magicznej mocy Kresów Rzeczypospolitej zachowuje swą żywotność wewnątrz owego nonkonformistycznego paradygmatu kulturowego¹⁷.

Autorka sformułowała ów pogląd w czasie, gdy polscy czytelnicy mieli okazję nadrabiać niezawinione zaległości lekturowe, także te z zakresu eseistyki, a literaturoznawcy zajmowali się opisywaniem na nowo scalanej literatury polskiej. Jej przewidywania dotyczące „zmierzchu popularności” eseju i „znużenia nim odbiorcy”¹⁸ z dzisiejszej perspektywy wydają

¹⁶ Zob. M. Wyka: *Uwagi o polskim esej*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 7–17; D. Heck: *Wstęp. Esaj – gatunek uwikłany w paradoksy*. W: *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*. Wybór i oprac. D. Heck. Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 14–15.

¹⁷ D. Heck: *Spór czy lament? Wokół problemów aksjologicznych w eseistyce polskiej (1957–1989)*. Wrocław 1996, s. 16–17.

¹⁸ Zob. *ibidem*.

się słuszne, bo w nadmiarze rzekomych esejów trudno mówić o jakiegokolwiek atrakcyjności esaju, pojmowanego już jako każdy tekst. Tyle tylko, że polski esej literacki nigdy „nie zabiegał” o uznanie masowe, niezależnie od tego, w jakim stopniu wyzyskiwał bądź nie, tematykę kresową.

Niezależnie od minionych i obecnych rozmiarów czytelniczej popularności polski esej stał się przedmiotem licznych badań, komentarzy i interpretacji. Znamcy przedmiotu podejmowali też próby uporządkowania rodzimej spuścizny eseistycznej. Odmiana gatunkowa zwana polskim esajem literackim, jak i wszelkie inne typy esejów, nie stanowią oczywiście monolitu. Z tego też powodu pojawiały się propozycje klasyfikacyjne. Z rzadka zasadały się one na kryteriach formalnych, zdecydowanie częściej wynikały z podejmowanej przez eseistów tematyki.

Józef Olejniczak, pisząc o „polskiej szkole esaju”, posłużył się obydwoma rodzajami kryteriów. Zaobserwowane podobieństwa formalne pozwoliły mu wyodrębnić trzy typy esejów. Były nimi: „esej erudycyjny”, esej – dziennik podróży oraz esej o literaturze. W pierwszym przypadku badacz zwrócił uwagę na redukcję charakterystycznego dla polskiego esaju pierwiastka gawędowego; w drugim – na dość oczywisty wyróżnik strukturalny (eseizowane zapisy diarystyczne). Eseje o literaturze, choć typ ten mógłby zostać wyodrębniony także z użyciem kryterium tematycznego, stanowiły dział pogłębionego i wybitnie subiektywnego piśmiennictwa krytycznoliterackiego. Wczytując się w dokonania eseistów emigracyjnych, Olejniczak słusznie zauważył, że szczególnie eksponowane miejsce zajmują wśród nich utwory dotyczące dwóch problemów. To pozwoliło mu wydzielić, na podstawie jednoznacznie już tematycznego kryterium, kolejne dwa działy polskiej eseistyki. Nazwał je: esej – wspomnienie kraju dzieciństwa oraz esaje o wygnaniu¹⁹.

Tropem podziałów tematycznych podążył inny badacz polskiej eseistyki – Stanisław Gębała. Podjął się on syntezy esaju powojennego, uwzględniając zarówno dokonania autorów tworzących w kraju, jak i tych tworzących na emigracji. Zaproponował podział esejów na grupy problemowe, wśród których znalazły się: temat wojny i okupacji w eseistyce, eseistyka historyczna, próby diagnozy sytuacji kulturowej, kultura i cywilizacja,

¹⁹ Zob. J. Olejniczak: *Esej i dziennik na emigracji*. W: *Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 1. Katowice 1994, s. 226–249.

inteligenckie rodowody (w dziele tym wykroczył oczywiście poza znaną i ważną książkę Bohdana Cywińskiego) oraz przemiany kulturowe – kultura masowa. Wszystkie, powtórzone tu za autorem, działy tematyczne dotyczyły eseistyki krajowej i z niej właśnie zaczerpnięty został bogaty materiał przykładowy.

Osobno pogrupował Gębala eseje emigracyjne, uzyskując następujące działy: bilans strat i refleksja o wojnie, oswajanie obczyzny, wobec historii, blaski i nędze wygnania (i w tym przypadku wykroczył poza znany tekst Wittlina), prorocy mitologiczni i współcześni. Ponieważ poszczególne eseje dotyczyły innych jeszcze zagadnień, aniżeli te wiodące i wymienione wcześniej, a autorowi opracowania wydały się istotne, umieścił je w zbiorczym podrozdziale – inne tematy i doświadczenia. Trafiły tam teksty Marii Czapskiej, *Oko jej brata Józefa*, *Ludzie, książki i kulisy* Tymona Terleckiego, *Po stronie pamięci* Stanisława Vincenza oraz książki Aleksandra Janty, Ksawerego Glinki, Juliusza Sakowskiego, Kazimierza Wierzyńskiego i innych. Ostatni dział nieco komplikuje i czyni klasyfikację mniej przejrzystą. Stanisław Gębala stara się ponieważ zrównoważyć ten mankament, poświęcając autonomiczne podrozdziały wybranym eseistom. Kryterium autorskie dotyczy zaś tych twórców, którzy poruszali w swych tekstach szerokie spektrum inspirujących zagadnień, odcisnęli wyjątkowe piętno na polskiej literaturze, a ponad wszystko – są chyba bardzo ważni dla samego badacza. Spośród autorów krajowych na osobny dział „zasłużył” więc Stanisław Lem (*Lema diagnozy i prognozy kulturowe*), a wśród emigrantów – Stanisław Vincenz, Jan Lechoń, Konstanty Jeleński, Leszek Kołakowski, Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz, Gustaw Herling-Grudziński oraz Aleksander Wat. Warto dodać, że w trzech ostatnich przypadkach podkreślony został jednocześnie czynnik formalny, Herling bowiem to tutaj nade wszystko twórca *Dziennika pisanego nocą*, Gombrowicz – oczywiście *Dziennika*, a Wat – pamiętnika mówionego²⁰.

²⁰ Zob. S. Gębala: *Eseistyka. Eseistyka społeczno-filozoficzna i refleksje o kulturze*. W: *Literatura polska 1918–1975. Część I. T. 3: 1945–1975*. Red. A. Brodzka-Wald, T. Bujnicki. Warszawa 1996, s. 257–324.

Obszerne opracowanie autorstwa Stanisława Gębali²¹ po raz kolejny uwydatniło problem, z którym każdorazowo zmagają się badacze usiłujący wyczerpująco opisać i poklasyfikować eseistykę. Wpisana w gatunek mnogość form morfologicznych i różnorodność tematyczna sprawiają, że w miarę obiektywnie zadowalająca klasyfikacja staje się niemal nieosiągalna. Atrakcyjność esejów sprawia jednak, że – na przekór syzyfowym trudom – kolejni ich badacze (czyli miłośnicy) próby takowe co pewien czas podejmują.

Choć ogarnięcie dotychczasowej całości eseistyki (nawet w obrębie jednego języka), przekonujące pogrupowanie tekstów i ponazywanie wyodrębnionych grup nastęcza nie lada trudności, to nie znaczy, że „porządkujące” myślenie o eseistyce zawsze skazane jest na niepowodzenie. Wiemy już, że szczególnie zadowalające efekty uzyskuje się wówczas, gdy rezygnując z maksymalistycznej ambicji opisanie wszystkiego, poddaje się analizie węższe grupy tekstów. Częściowo kierował się tym Gębała, kiedy wydzielał poszczególne działy tematyczne. Nad jego pracą ciążył jednak uprzedni podział literatury polskiej na krajową i emigracyjną. Od ponad dwudziestu już lat historycy literatury próbują ów podział przezwyciężyć i opisywać polską literaturę XX wieku jako całość. Pomocne okazuje się poszukiwanie punktów wspólnych w obu „skrzydłach” literatury, a więc i – co nas interesuje – eseistyki. Możliwe okazuje się znajdowanie takich kategorii, takich odmian gatunkowych, dla których ilustracji dostarczają utwory tworzone w różnych latach zarówno w kraju, jak i poza jego granicami.

W myśl tej zasady postąpił kiedyś, dla przykładu, Krzysztof Dybciak, wyodrębniając esej religijno-filozoficzny. Po uprzednim zdefiniowaniu obranego do badań podgatunku, przedstawił jego dzieje od lat powojennych do początków dziewiętej dekady. Wyjaśnił, że:

[...] od innych podgatunków eseistycznych odmiana filozoficzno-religijna różni się tylko zorientowaniem przedmiotowym oraz syste-

²¹ Na uwagę zasługuje również książka: S. Gębała: *Wokół eseju*. Bielsko-Biała 2007, w której autor, prócz uaktualnionego przedruku znacznej części opracowania *Eseistyka społeczno-filozoficzna i refleksje o kulturze (1945–1985)* zawarł także artykuły o eseistyce Wittlina, *Dzienniku Gombrowicza* i dziele Andrzeja Bobkowskiego.

mem wartości tkwiących *implicite* w tekście. Do desygnatów nazwy „esej filozoficzno-religijny” nie należą więc eseje artystyczne i literackie przeniknięte wyłącznie refleksją filozoficzną, ani *stricte* religijne, ani biblijne. Połączenie przymiotników w nazwie wskazuje na konieczność obecności obu pierwiastków: filozofii i religii²².

Mimo tak restrykcyjnego zakreszenia obszaru badawczego potrafił badacz zgromadzić niezwykle obszerną dokumentację oraz wyjaśnić przyczyny wzrostu popularności wyodrębnionej formy, umożliwiającej wypracowanie adekwatnej dykcji, służącej artykułowaniu istotnych dla współczesnego człowieka spraw światopoglądowych. Tłumaczył:

Dynamiczny rozwój eseju światopoglądowego, „prosakralnego” był zjawiskiem niejako koniecznym na tle przemian kulturowych zachodzących w polskim społeczeństwie w minionych kilkunastu latach. [...] W próżnię po powieści i dramacie katolickim weszły inne typy piśmiennictwa, zaspokajając kulturalne potrzeby coraz liczniejszej grupy czytelników złożonej z głęboko religijnych, wykształconych ludzi²³.

Dybciaś wspominał o zmianach kulturowych, które stymulowały rozwój eseistyki filozoficzno-religijnej. Jego uwaga skłania do zastanowienia się nad kolejnymi kwestiami, dotyczącymi eseju, jego typów i potencjalnej ewolucji.

* * *

Czy esej się zmienia? Czy obecnie powstają jakieś jego nowe odmiany? Czy może trwa w skostniałej postaci, tracąc atrakcyjność? Czy wręcz się degeneruje?

Stawiane pytania *de facto* dotyczą wzorca gatunkowego eseju, a zatem zakładają, że takowy istnieje. Ustalenia dotyczące modelu gatunkowego eseju literackiego oraz potrzeby precyzyjnego definiowania używanych

²² K. Dybciaś: *Od katolickiej beletrystyki do eseju religijno-filozoficznego*. W: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*. Red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciaś. Lublin 1993, s. 294–295.

²³ Ibidem, s. 303–304.

terminów, poczynione już w poprzednich rozdziałach, pozwalają założyć, że rudymenarna forma eseju pozostaje trwała i niezmienna. Bliższe aniżeli wsparta cytatem z Karpińskiego („Esej jest [...] hybrydą, i to najczęściej nie-trwałą”) sugestia Doroty Heck, dotycząca „podatności eseju na starzenie”²⁴, są mi w tym względzie zdania wydobyte z rozprawy Kowalczyka:

Model gatunkowy eseju, ustanowiony przez *Próby* Montaigne’a, okazał się formą niepodatną na radykalne zmiany. Zawdzięcza to w znacznej mierze faktowi, że zawsze pociągał autorów o określonym typie umysłowości i postawie wobec świata. Pozostał formą raczej elitarną, zarówno gdy chodzi o krąg twórców, jak i odbiorców²⁵.

Wynika z nich właściwie negatywna odpowiedź na pytanie o ewolucję formy i powstawanie nowych odmian. Skąd więc brałyby się odmiany powstałe dotychczas?

Wiemy już doskonale, że nauka o eseju nie zawiera zbyt wielu jednoznacznych rozwiązań. Tym razem również trzeba będzie przypomnieć przeciwstawne stanowisko M.P. Markowskiego. Publikując artykuł *Czy możliwa jest poetyka eseju?*, autor dokonał, w dyskursie wskrzeszającym ducha Witkacego, „globalnej niwelacji” ogólnej poetyki gatunku. Wykluczył zasadność mówienia o niej, ponieważ byłaby ona:

- z genologicznego punktu widzenia, **mało przydatna**, bo dotyczy gatunku o dość niskim stopniu konwencjonalizacji, nie utwierdzonego w swoich właściwościach, nie posiadającego ustabilizowanych reguł;
- z retorycznego punktu widzenia, **niepotrzebna**, bo artykułuje w innym nieco języku tylko to, co znane było już od setek lat, rozszczepiając na dodatek tekst eseistyczny na niezbieżne ze sobą poziomy opisu;
- z teoretycznego punktu widzenia, **niemożliwa**, gdyż pragnęłaby wyeliminować dyskursywną nierozstrzygalność eseju rozpiętego między filozofią, krytyką i autoprezentacją;

²⁴ Zob. D. Heck: *Wstęp. Esej – gatunek uwikłany...*, s. 11.

²⁵ A.S. Kowalczyk: *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977* (Vincenz–Stempowski–Miłosz). Warszawa 1990, s. 8.

- z transhistorycznego punktu widzenia, **nieuprawniona**, gdyż musiałaby zignorować nieprzystawalność historycznie zdeterminowanych modeli eseju²⁶.

Markowski postuluje zastąpienie jednej, „niemożliwej” poetyki – wieloma poetykami esejów. Tym samym podaje w wątpliwość istnienie wspólnego „eseistycznego uniwersum”. Bezelowe staje się tedy mówienie o odmianach gatunkowych w tradycyjnym znaczeniu. Każdy nowy esej to nowa odmiana, klasa sama w sobie, bodaj zbiór jednoelementowy²⁷. Pomysł Markowskiego to niezwykle cenna inspiracja, która wyzwala czasem potrzebę sprzeciwu²⁸.

* * *

Sprzyja też rozważaniom: a gdyby tak udało się wykazać trwałość formy eseistycznej? Spróbujmy. W tym celu proponuję lekturę kilku tekstów klasyków polskiego eseju literackiego. Najpierw niech będą to fragmenty *O książkach i czytaniu*, z 1942 roku, Stanisława Vincenza:

Dochodzą nas z różnych krajów zastanawiające wiadomości: oto kryzys wojenny, przy upadku kultury zewnętrznej, różnymi drogami doprowadził ludzi do wzmożonego, a niejednokrotnie gorliwego i rzetelnego czytelnictwa. [...]

²⁶ M.P. Markowski: *Czy możliwa jest poetyka eseju?* W: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasiak. Warszawa 1995, s. 118.

²⁷ Por. S. Balbus: „Zagłada gatunków”. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 27.

²⁸ Replikowała Katarzyna Chmielewska: „Poetyka w rzeczywistości była zawsze konglomeratem wielu koncepcji, struktur, języków; korzysta z bogatego instrumentarium pojęć i kategorii tworzonych w ciągu wieków; dzięki współpracy z innymi dyscyplinami i w toku immanentnego rozwoju wciąż odmienia swoją postać. [...]”

Co do genologii, to jej zadanie nie musi polegać na opisywaniu gatunków przez szukanie twardego zestawu cech relewantnych, który charakteryzowałby każdy tekst rozpoznany jako utwór z danego gatunku literackiego. Byłoby to szczególnie trudne w przypadku eseju, co do którego panuje zgodne przekonanie, iż nie poddaje się łatwo ścisłym kodyfikacjom. Z drugiej jednak strony, teksty eseistyczne są powszechnie rozpoznawane jako takie i fakt ten zdaje się przesądzać o możliwości i sensowności rozważań nad genologią eseju”. K. Chmielewska: *Jak możliwa jest poetyka (eseju)?* „Teksty Drugie” 2001, nr 3/4, s. 136, 137.

Winniśmy wiedzieć o tym i pamiętać zawsze, co to jest książka. Czytajmy książki dobre, ale stosowne dla nas, dla naszych prawdziwych upodobań, o ile możliwe dla naszego lepszego ja. Te, które naprawdę mogą do nas przemówić, a nie tylko te, które niby to cenimy, na to, by się pokazać między ludźmi. Najlepiej czytać książki te, które się po prostu lubi, uzupełniając tymi, z których można się czegoś nauczyć. Należy unikać takiego przymusu, by czytać książki zbyt nam niemiłe, choć nawet uznane²⁹.

Teraz przypomnijmy sobie, pisaną w 1940 roku, *Odpowiedź na list Francesca, obywatela rzymskiego* Bolesława Micińskiego:

„Umiem pisać piórem w zeszycie” – donosisz mi w Twoim liście. Oto piękna umiejętność! Pielęgnuj ją, kochany Francesco. Sztuka pisania coraz to rzadsza i nieżyczliwy czas grozi jej upadkiem. Pisz piórem, kochany Francesco. Słowa pisane mieczem nie są trwałe. Pióro i zeszyt to prawdziwe fundamenty prawdziwego mocarstwa. [...]

Przed paru laty, w Paryżu, otrzymałem list pisany przez jednego z moich przyjaciół. „Niech się Pan nie troszczy o przyszłość kultury – pisał – kultura zawsze zwycięży, bo ludzkość nie może znaleźć szczęścia bez znajomości łacińskiej gramatyki. Przyjdzie taki czas, gdy westchną władcy: tylu ludzi zabiliśmy, tylu ludzi zamknęliśmy w obozach koncentracyjnych, a nie smakuje nam kawa po obiedzie, bo nie znamy łacińskiej gramatyki”.

Jeśli więc i Tobą, jak wszelkim stworzeniem, kochany Francesco, rządzi pragnienie szczęścia, powtarzaj: *rana, ranae, ranae, ranam, rana, rana*. [...] A przede wszystkim, zapoznaj się ze strukturą zdań warunkowych, aby w nich nie było miejsca na oszustwo, na szantaż, na kłamstwo³⁰.

I na koniec tych reminiscencji proponuję dość obszerny cytat z *Eseju berdyczowskiego*, z roku 1964, Jerzego Stempowskiego:

Idąc wieczorem ciemnymi ulicami miasta, spostrzegliśmy oświetlone okna, z których dochodziły głosy przypominające modlitwy. Żydzi berdyczowscy byli w znacznej części chasydami i mieli – jeżeli wierzyć ency-

²⁹ S. Vincenz: *O książkach i czytaniu*. W: Idem: *Po stronie dialogu*. T. 1. Warszawa 1983, s. 64, 84.

³⁰ B. Miciński: *Odpowiedź na list Francesca, obywatela rzymskiego*. W: Idem: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Kraków 1970, s. 132, 133.

klopedii Brockhausa – 74 domy modlitwy. Gdy zbliżyliśmy się, głosy stały się wyraźniejsze. Zatrzymaliśmy się, nasłuchując. Czytano tam głośno pierwszy tom *Kapitału* Marksa. Ojciec mój zastukał do okna, w którym ukazała się biała twarz. Resztę wieczoru spędziliśmy na czytaniu *Kapitału* z miejscowymi marksistami. [...] *Kapitał* nie jest łatwą lekturą, ale to, co słyszałem, nie przypominało szkolnego czytania trudnych tekstów. W szkole wspólna lektura ma za cel wy tłumaczenie tekstu, sformułowanie niejasnych miejsc w terminach już przyswojonych, ustawienie ich w perspektywie rzeczy znanych. Krawcy berdyczowscy nie stawiali sobie takich zadań. W miarę lektury Marks stawał się coraz ciemniejszy, ale to nie zniechęcało ich wcale. Czytany tekst był dla nich prawdą objawioną, nie wynikającą z żadnych rzeczy znanych, i przez to nie poddającą się wytłumaczeniu. Czytali sposobem wyznawców, przyswajając sobie tekst nie przez jego zrozumienie, lecz przez jego egzaltację, przez wyniesienie zawartej w nim prawdy ponad wszystkie dane doświadczenia.

Wychowany wśród pozytywistów, słuchałem ze zdumieniem tej osobiwej lektury, do której Marks najmniej się na pozór nadawał. W dziwnym podnieceniu krawców skłonny byłem widzieć objaw chorobliwy, wywołany chronicznym niedożywieniem i brakiem snu. Myliłem się. Miałem przed sobą wzór postawy myślowej, mającej szerzyć się później także wśród najlepiej odżywionej ludności Europy³¹.

Wszystkie przytoczone tu teksty dotyczą podstawowego dla eseju problemu – czytania. Różnią się pod względem retorycznym. Vincenz zaproponował życzliwy apel dydaktyczny. Miciński – w alegoryczną ramę fikcjonalnego listu wpisał cytat z listu prawdziwego (od Jerzego Stempowskiego), który spełnił ponadto funkcję argumentu. Stempowski – od opisu zdarzenia, w którym uczestniczył przed laty, przeszedł do sformułowania uogólniającej diagnozy historiozoficznej. Każdy z tekstów znamionuje oczywiście erudycja autorska, idąca w parze z indywidualną biegłością stylistyczną.

M.P. Markowski, który sprowokował powyższą ucztę czytelniczą, powiada w swym artykule, że funkcjonalna odmienność to za mało, by budować poetykę gatunku³². Przytoczony wniosek to pochodna jego rozumowania, które ukazał w metaforycznej formie sporu o esej. Ów wyimaginowany spór

³¹ J. Stempowski: *Esaj berdyczowski*. W: Idem: *Od Berdyczowa do Lafitów*. Wołowiec 2001, s. 25–26.

³² Por. M.P. Markowski: *Czy możliwa jest poetyka...*, s. 115.

bezwocnie, acz nieustannie, wiodą w jego szkicu Filozof, Krytyk oraz Intymista. Autor tej teoretycznoliterackiej powiastki podsumował ją słowami:

Esej jest bowiem trwale **rozdarty** [podkr. – M.K.] pomiędzy wypowiedzią filozoficzną, egzegetyczną i autoprezentacyjną, co prowadzić może do wniosku, że dyskursywna nierozstrzygalność przynależy do jego istoty³³.

Cytowany badacz stroni od łatwych rozwiązań. Gdyby jednak, wbrew jego woli, miast dysjunkcji – zaproponować koniunkcję? **Wówczas rdzeniem eseju, a szczególnie – polskiego eseju literackiego, stałoby się harmonijne współwystępowanie czynników: filozoficznego, metaliterackiego oraz osobistego – autorskiego.** Zwróćmy uwagę, że tak właśnie się dzieje w prezentowanych wcześniej, pozornie różnych, tekstach klasyków rodzimego eseju. W spójną całość komponują się w nich bowiem osobiste doświadczenie, subiektywne dialogowanie z cudzymi tekstami oraz dążenia do sformułowania ogólnej refleksji.

Warto, myślę, w tym miejscu nadmienić, że o tym, że filozof łatwo się może porozumieć z literatem, a nawet literaturoznawcą, przekonani bywają sami zainteresowani, a więc na przykład filozofowie. Oto, co Barbara Skarga napisała o esejach Henryka Elzenberga:

Artystowskie i literackie zamięszania uczyniły z Elzenberga mistrza eseju. Eseje uwolnione z ciężaru aparatury naukowej, eleganckie w formie, zwarte, są pisane językiem, który dziś być może nam, przyzwyczajonym do stylu gazetowego, wydaje się zanadto wyszukany. Jakąż jednak ten język ma sugestywną siłę, jakie bogactwo skojarzeń i metafor. Jest to siła słowa, a jednocześnie siła przekonania. Każdy bowiem szkic zawiera myśl dostatecznie ważką, by została przekazana, myśl, która ma obudzić refleksję w czytelniku, „skupić” jego sumienie. Podana zaś jest nieraz bardziej precyzyjnie, niż to czyni wiele uczonych dyskursów³⁴.

Zatem w symbiozie tego, co „literackie”, „osobiste” i „filozoficzne”, także zdaniem nie teoretyka literatury, lecz filozofa właśnie należy upatrywać sukcesu Elzenberga z jednej, a swoistej odrębności formy eseistycznej – z drugiej strony.

³³ Ibidem.

³⁴ B. Skarga: *Eseje Elzenberga i ich przesłanie*. W: Eadem: *O filozofię bać się nie musimy. Szkice z różnych lat*. Warszawa 1999, s. 304.



Sporo miejsca poświęciłam na wykazywanie trwałości eseju – wciąż subiektywnie podmiotowego, wciąż erudycyjnego i ufundowanego na indywidualnych doświadczeniach lekturowych, wciąż w przemyślany sposób zamkniętego kompozycyjnie i otwartego problemowo. W granicach tych badacze umieścili szereg odmian gatunkowych, wyodrębnionych na podstawie rozmaitych kryteriów – czasem formalnych (np. wskazujących na zależność wobec innych gatunków), częściej tematycznych. Starałam się to opisać. Teraz przyszła więc pora, by zmierzyć się wreszcie z pytaniem o współcześnie powstające eseje. Czy, prócz kontynuacji klasycznego wzorca, jaką udanie prowadzi – na przykład – wspominany już Arkadiusz Pacholski, eseiści tworzą jakieś nowe odmiany? Czy któreś z powstających odmian są szczególnie preferowane?

Według mnie, zmiany przebiegają w dwóch kierunkach. Pierwszy z nich określiłabym jako „**drogę ku felietonizacji**”, a drugi – jako „**drogę ku esejowi metaliterackiemu**” (albo **literaturoznawczemu**). Oba typy zyskują na popularności i na znaczeniu.

Pierwsza tendencja ma dziś szczególnie wielu zwolenników wśród piszących (a i wśród czytających!). Krótkie teksty o charakterze refleksyjno-autotematycznym, dość mocno zakorzenione we współczesności, masowo niemal wychodziły i wychodzą spod ręki Marka Bieńczyka, Kingi Dunin, Manueli Gretkowskiej, Jerzego Pilcha, Andrzeja Stasiuka i, zaglądając do rozmaitych czasopism, chciałoby się rzec: wielu, wielu innych.

Etapem przejściowym między „starą szkołą eseju” a dzisiejszą felietonizacją formy było pisarstwo reprezentowane choćby przez eseizowaną publicystykę literacką i społeczno-polityczną Stefana Kisielewskiego. Przykładem niech stanie się tekst *Komu potrzebna jest Polska?* z pierwszym, jakże znamienym zdaniem:

Na pytanie tytułowe odpowiem na razie krótko: potrzebna jest MNIE – to wiem na pewno³⁵.

³⁵ S. Kisielewski: *Komu potrzebna jest Polska?* W: *Antologia polskiego eseju literackiego w opracowaniu szkolnym*. Wybór, wstęp i objaśnienia M. Krakowiak. Oprac. dydaktyczne K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 1998, s. 203.

W 1990 roku Kisielewski zastanawiał się nad dobrą wolą Gorbaczowa i zasadnością planów wycofania wojsk radzieckich z Polski. Już trzy lata później te fragmenty jego wypowiedzi kompletnie się zdezaktualizowały. Tekst Kisielewskiego sytuuje się tym samym między felietonem politycznym na tematy aktualne a ponadczasowym zapisem myśli znawcy historii, polityka, państwowotwórczego patrioty i czytelnika Cata-Mackiewicza.

A jak wyglądają propozycje współcześnie tworzących pisarzy? Przyjmy się fragmentowi *Powrotu* Andrzeja Stasiuka, którego tematykę, podobnie jak miało to miejsce w przypadku wcześniej cytowanych utworów Vincenza, Micińskiego i Stempowskiego, stanowi również lektura:

Wiedziony przypadkiem albo niechęcią do rzeczywistości wszedłem do księgarni. Nic nadzwyczajnego, skoro i przedtem, i ostatnio dużo czytałem. Niewykluczone, że była to próba powiązania nitki czasu. Patrzyłem na książki, ale nic nie przykuło mojej uwagi. W końcu trafiłem na *Odmieńców*. Nie miałem pojęcia, co jest w środku. Obejrzałem ilustracje. [...] *Odmieńcy* z Genetem wpadli w próżnię mojego umysłu w momencie idealnym, w chwili, gdy pytania były gotowe na przyjęcie odpowiedzi. Wszystkie rzeczy istotne rozgrywają się na krawędzi dobrego smaku, dotycząc nieprawdopodobieństwa i blagi. Tragedia albo groteska (częściej pomieszanie tych dwu rzeczy) sprawiają, że dostrzegamy istnienie własnej biografii jako czegoś odrębnego od nas samych.

Nie czytam już Geneta, nie powracam do niego. To, o czym wspomina w wywiadzie, dotyczy nie tylko antropologii, dotyka też literatury: „to, o czym Pan mówił przed chwilą, to obrzędy przekraczania. Trzeba zdradzić szczep po to, aby móc zostać przyjętym znowu, trzeba pić mocz, aby rzeczywiście go już więcej nie pić”. Transgresja jest przedsięwzięciem jednorazowym. Naznacza nas i wyzwała, ale jej powtórzenie byłoby utratą wolności. Podobnie jest z literaturą, która zamiast opisem Tajemnicy zajmuje się jej wiwisekcją. Jest fascynująca, lecz oferuje nam poznanie, poza którym nie ma już nic³⁶.

Na kanwie sekwencji zdarzeń o charakterze autobiograficznym (relacja z powrotu z więzienia latem 1982 roku) Stasiuk rozsunął elementy

³⁶ A. Stasiuk: *Powrót*. W: Idem: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2001, s. 7, 9.

metaliterackie i sformułował puentę. Wypełnił więc „koniunkcyjny model” eseistyczny. Problem tkwi jednak w sposobie, w jaki to uczynił. Zdecydowaną przewagę, i to nie tylko ilościową, zyskują w tekście *Powrotu* elementy osobiste. Prywatne, wręcz intymne fragmenty biografii, doświadczenia, wrażenia mają tu rolę nadrzędną. Nawet subiektywizm końcowej refleksji zdaje się nosić piętno jednorazowej prywatności. Autor nie dąży do formułowania ogólnych wniosków filozoficznych. Poprzestaje na indywidualistycznym opisie lub wyznaniu. Nie wymaga od odbiorcy, by ten towarzyszył mu w rozumowaniu, w odkrywaniu paradoksalnych prawidłowości. Odbiorca nie musi być erudyta. Wystarczy, że będzie zamieszkiwał tę samą czasoprzestrzeń społeczną. W tekstach, takich jak *Powrót*, zachwianiu ulega równowaga składników eseistycznej koniunkcji: to, co prywatne, staje się znacznie ważniejsze od tego, co ogólne; to, co osobiste, wypiera to, co filozoficzne, i wyrażnie zabarwia to, co metaliterackie. Otrzymujemy „refleksję w pigułce”, a pośpieszne formułowanie zdań nie sprzyja filozoficznemu namysłowi. Tę właśnie „degenerację” klasycznego dyskursu eseistycznego nazywam felietonizacją.

Myślę, że w pobliżu opisanej tendencji usytuować można teksty, które kiedyś Michał Głowiński nazwał esejami kiczowymi. A cóż to za odmiana? – pytamy, analizując nazewniczy oksymoron. Uczony wyjaśnia:

Kiczowy esej powtarza idee znane [...]. [...] Kiczowy esej, z reguły na wysoki połysk, pyszniący się swoimi atrybutami, jest w istocie zaprzeczeniem eseju, a w wielu przypadkach – niezamierzoną jego karykaturą. Jakże jednak często właśnie owe pseudo-eseje cieszą się wzięciem u szerszej publiczności, znajdujące w nich swój świat, myślowo mało ciekawy, ale ładnie ozdobiony, pięknie przybrany, krótko mówiąc – uszlachetniony i przyjemny. Niekiedy eseje kiczowe zaćmiewają eseje z prawdziwego zdarzenia³⁷.

Oto *signum temporis*, chciałoby się rzec po przeczytaniu tej, jakże trafnej obserwacji.

³⁷ M. Głowiński: *Małe szkice: esej i kicz*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 51–52, s. 17.

Jak wspomniałam, zmiany współczesnego eseju postępują, na szczęście, w dwóch kierunkach. Prócz felietonizacji można mówić o karierze eseju literaturoznawczego, metaliterackiego. W jego przypadku również następuje pewna zmiana w obrębie dominant konstrukcyjnych. Twórcy klasycznych esejów sięgali po literaturę, by próbować tłumaczyć świat pozaliteracki. Obecnie, może dlatego, że życie zrozumieć jest coraz trudniej, zarówno punktem wyjścia, jak i esencją esejów staje się sama literatura, a właściwie niewiele prócz niej samej. Poza tym wszystko pozostaje po staremu: otrzymujemy teksty mądre, nasycone wiedzą, uwodzące formą, napisane mało hermetycznym językiem i przekazujące subiektywne poglądy czytelnika, badacza i eseisty w jednej osobie.

Dlaczego literaturoznawcy chętnie pisują dziś już nie tylko rozprawy historyczno- albo teoretycznoliterackie, ale i eseje? Przyczyny są co najmniej dwie. Pierwszej dopatrywałabym się w postmodernistycznym zainteresowaniu peryferiami, które niekoniecznie sprowadzać się musi li tylko do orzeczenia niemocy epistemologicznej i zanegowania wszelkich paradygmatów, ale sprzyja też uprzywilejowaniu wiedzy niepełnej, pokątnej, o rzeczach i sprawach na pozór marginalnych. Esej metaliteracki – owa błyskotliwa „próba” badawcza – naturalnie więc zyskuje przewagę nad sumiennym studium obwarowanym potężnym aparatem naukowym. Druga przyczyna tkwi, być może, w chęci „odreagowania” po scjencystycznym przesyceniu humanistyki wieku XX.

Esej metaliteracki (literaturoznawczy) uprawia dziś wielu, a wśród nich autor *Pokrzywy* Aleksander Nawarecki. Interesują go, na przykład, robaki w poezji Mickiewicza. Myliłby się jednak ten, kto by go podejrzewał o próbę zwykłego przesłedzenia motywu literackiego. Choć czytamy:

Pełzną więc te robaki przez stulecia, gdzieś z Palestyny aż na nasze podwórko. Chciałoby się powiedzieć – wielki to motyw! Wielki i uniwersalny. Może warto byłoby spisać jego losy? Ta przebogata historia przeplata się ze ścieżkami historii literatury i powinna gdzieś się przeciąć także z polonistycznym kanonem. Musi się tam znaleźć działka romantyczna, a w niej miejsce dla romantyzmu polskiego i, rzecz jasna, dla Mickiewicza. [...]

Należałoby więc spisać dzieje polskiego robaka. Warto to zrobić. Ba, w znacznym stopniu już to zrobiono...³⁸

Nawarecki przywołuje rozprawy innych badaczy, ocenia je, przy okazji obficie przedstawia czytelnikowi kolejne owady ze strof wieszczą, a wszystko po to, by powiedzieć, jak postrzega „nową mickiewiczologię”.

A zatem: budując esej specjalistyczny, uczony, „unaukowiony”, autor raptem zatrzymuje się przy bocznym dukcie, który wiedzie okrężną drogą z powrotem do rodzimego źródła – polskiego eseju literackiego, skupiającego w sobie erudycję, elegancję języka, gawędziarską swadę. Tworzy swój tekst, nadbudowując go na tekstach cudzych (w tym przypadku – głównie Tomkowskiego i Kotta). Piętrząc lektury i interpretacje – dochodzi do własnych prawd, które prowokują do zadawania kolejnych pytań.

Wydaje się, że właśnie taki metaliteracki esej – forma pośrednia między studium naukowym a subiektywną refleksją uczonego – stanowi nadzieję współczesnej humanistyki³⁹.

Czy trafnie wskazuję kierunki ewolucji formy eseistycznej, znajdujące dziś krystalizację w odmianach felietonowej i metaliterackiej? Wypadnie poczekać na weryfikację. Tymczasem pozwolę sobie wyrazić nadzieję, że wciąż, choćby nieczęsto, będą powstawały eseje, po których przeczytaniu będzie się chciało formułować opinię podobną do tej, jaką Józef Czapski wypowiedział o Jerzym Stempowskim:

[...] chciałbym go tylko słuchać i nawet wtedy, kiedy się z nim nie zgadzam, drażnić dalej zagadnienie i milczeć⁴⁰.

³⁸ A. Nawarecki: *Mickiewicz i robaki*. W: Idem: *Pokrzywa*. Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 64.

³⁹ Por. M. Krakowiak: *Zmiany oblicza dyskursu eseistycznego*. W: *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*. Red. L. Rożek. Częstochowa 2005, s. 275–284.

⁴⁰ J. Czapski: *O Pawle Hostowcu*. W: Idem: *Tumult i widma*. Kraków 1997, s. 313.

Informacja bibliograficzna

W książce zostały zacytowane fragmenty oraz powtórzone i rozwinięte pomysły z następujących moich artykułów:

Polskie spory wokół eseju. „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 6, s. 71–82.

Eseizacja prozy J.J. Szczepańskiego. W: *Twórczość literacka i filmowa J.J. Szczepańskiego*. Red. S. Zabierowski. Katowice 1995, s. 77–92.

Wstęp. W: *Antologia polskiego eseju literackiego w opracowaniu szkolnym*.

Wybór, wstęp i objaśnienia M. Krakowiak. Oprac. dydaktyczne K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 1998, s. 5–31.

Pytania bez odpowiedzi. Kilka refleksji na temat genologicznych granic eseju.

W: *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*. Red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński. Katowice 2004, s. 241–251.

Zmiany oblicza dyskursu eseistycznego. W: *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*. Red. L. Rożek. Częstochowa 2005, s. 275–284.

Eseistyczność – esejomania – esejowość, czyli jak sobie radzić ze współczesnym piśmiennictwem autorefleksyjnym. W: *Świat przez pryzmat „ja”*. T. 1: *Teorie i autobiograficzne rekonesanse*. Red. B. Gontarz, M. Krakowiak. Katowice 2006, s. 30–37.

Gustaw Herling-Grudziński i jego „Dziennik pisany nocą”. W: *Polska literatura współczesna. Interpretacje*. Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Goleiszów 2007, s. 109–128.

Lekcja eseistyki. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. Krakowiak. Katowice 2007, s. 7–10.

Zestawienie wykorzystanych źródeł

- Adorno T.W.: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Warszawa 1990.
- Albérés R.-M.: *Bilans literatury XX wieku*. Warszawa 1958.
- Ambrożewicz Z.: *Esej filozoficzny Bolesława Micińskiego jako sposób poszukiwania podstaw realności świata*. Opole 2003.
- Andruchowycz J., Stasiuk A.: *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec 2001.
- Andrzejewski J.: *Propozycje terażniejszości*. „Odrodzenie” 1945, nr 45.
- Andrzejewski J.: *Zagadnienie polskiego antysemityzmu*. „Odrodzenie” 1946, nr 27, 28.
- Badania nad krytyką literacką. Seria druga*. Red. M. Głowiński, K. Dybciak. Wrocław–Warszawa–Kraków 1984.
- Balbus S.: „Zagłada gatunków”. „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Balcerzan E.: *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*. W: *Humanistyka przełomu wieków*. Red. J. Koziński. Warszawa 1999.
- Balcerzan E.: *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987.
- Balcerzan E.: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990.
- Balcerzan E.: *W stronę genologii multimedialnej*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Bereś S.: *Trzy oddechy literatury emigracyjnej*. „Kultura” 1990, nr 1–2.
- Bernacki M., Pawlus M.: *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała 2006.
- Bicz A.: *Esej w polskiej nauce o literaturze*. W: „Prace Literackie”. T. 45. Red. M. Ursel. Wrocław 2005.
- Bielska-Krawczyk J.: *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków 2004.

- Bieńkowska E.: *Sztuka eseju*. „Znak” 1976, nr 1.
- Błoński J.: *Esej*. W: „Rocznik Literacki” 1956. Warszawa 1957.
- Błoński J.: *Esej. Felieton. Publicystyka*. W: „Rocznik Literacki” 1957. Warszawa 1958.
- Błoński J.: *Mieszaniny*. Kraków 2001.
- Błoński J.: *Pisma wybrane*. T. 2: *Między literaturą a światem*. Kraków 2002.
- Błoński J.: *Przedmowa*. W: B. Miciński: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Kraków 1970.
- Błoński J.: *Zmiana warty*. Kraków 1961.
- Bobkowski A.: *Douce France*. „Twórczość” 1946, z. 7–8.
- Bobkowski A.: *Gris moisi*. „Twórczość” 1947, z. 12.
- Bobkowski A.: *Szkice piórkiem*. „Twórczość” 1945, z. 2.
- Bocheński A.M.: *O tradycji dziejowej*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 9.
- Bolecki W.: *O gatunkach to i owo*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Bolecki W.: *Pytania o przedmiot literaturoznawstwa*. „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2.
- Borejsza J.: *Rozważania o essayizmie*. „Skamander. Miesięcznik poetycki” 1938, z. XCIX–CI.
- Brandys K.: *O książce Dygata*. „Kuźnica” 1946, nr 22.
- Breza T.: *Notatnik literacki. Szkice, wrażenia, teatralne wspomnienia 1939–1954*. Warszawa 1956.
- Brzozowski S.: *Eseje i studia o literaturze*. T. I. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- Bujnicki T.: *Esej. Szkic. Krytyka literacka. Felieton*. W: „Rocznik Literacki” 1979. Warszawa 1983.
- Bujnowski J.: *Esej*. W: *Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960. Praca zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. Red. T. Terlecki. Londyn 1964.
- Bujnowski J.: *Szkic literacki i krytyka artystyczna*. W: *Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960. Praca zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. Red. T. Terlecki. Londyn 1964.
- Burek T.: *Dialog wolności i konieczności albo historyczne wtajemniczenie*. „Teksty” 1981, nr 4–5.
- Burek T.: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971.
- Burek T.: *Żadnych marzeń*. Warszawa 1989.
- Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. Krasuski. Katowice 1994.
- Chałasiński J.: *Inteligencja polska – kapitalizm – mieszczaństwo – szlachta*. „Kuźnica” 1946, nr 21.

- Chałasiński J.: *Socjologia i historia inteligencji polskiej*. „Kuznica” 1946, nr 20.
- Chlipalski K.: *O „zaniku poczucia rzeczywistości” – główne tematy eseistyki Bolesława Micińskiego*. Warszawa 2006.
- Chmielewska K.: *Jak możliwa jest poetyka (eseju)?* „Teksty Drugie” 2001, nr 3/4.
- Chwin S., Rosiek S.: *Bez autorytetu*. Gdańsk 1981.
- Cichy M., Smoleński P.: *Księżę i Niezłomny*. „Gazeta Wyborcza” z 16–17 marca 1996.
- Compagnon A.: *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Przeł. T. Stróżyński. Gdańsk 2010.
- Cuddon J.A.: *The Penguin Dictionary of Literary terms and Literary Theory*. London 1998.
- Culler J.: *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 1998.
- Czaplewicz E.: *Poetyka literatury emigracyjnej*. „Poezja” 1987, nr 4–5.
- Czaplewicz E.: *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*. Warszawa 1990.
- Czapski J.: *Dotrzeć do malarstwa czystego*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 41.
- Czapski J.: *Tumult i widma*. Kraków 1997.
- Czubała H.: *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*. Kraków 2009.
- Czub-Rojewska J., Łojek J.: *Człowiek w kulturze. Program nauczania języka polskiego dla liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego i technikum (zakres podstawowy i rozszerzony), towarzyszący podręcznikom do kształcenia literackiego – autorstwa Andrzeja Borowskiego (kl. I), Mariana Stali (kl. II), Marty Wyki (kl. III), i językowego – autorstwa Renaty Przybylskiej (kl. I–III)*. Kraków 2002.
- Ćwikliński K.: *Esej – bardziej pytanie niż odpowiedź*. „Twórczość” 1986, nr 7.
- Danilewicz-Zielińska M.: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Dąbrowski S.: *Literatura i literackość*. Kraków 1977.
- Dąbrowski S.: *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej. (Próba analizy i krytyki)*. Gdańsk 1974.
- Debata sejmowa 11–12 lutego 1981*. Warszawa 1981.
- Dębska-Kossakowska A.: *Ekfaza czy esej? O „Monologu o martwej mniszce” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. Krakowiak. Katowice 2007.

- Dębska-Kossakowska A.: *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*. Warszawa 2009.
- Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique*. London 1945.
- Dobosz A.: *Informacje o esaju*. „Nowa Kultura” 1958, nr 18.
- Dobrowolski A.B.: *Nowa ciemnota, czyli nowe niebezpieczeństwo grożące cywilizacji: półinteligenci i ćwierćinteligenci*. „Twórczość” 1945, z. 5.
- Dobrowolski T.: *Dogmaty i tabu*. „Odrodzenie” 1946, nr 38.
- Dobrowolski T.: *Pankiewicz – malarz intelektualny*. „Twórczość” 1946, z. 5.
- Dokumenty. Protokoły porozumień Gdańsk, Szczecin, Jastrzębie. Statut NSZZ „Solidarność”*. Warszawa 1980.
- Dorn M.: *Uwagi o naszej emigracji*. „Kuźnica” 1946, nr 12.
- XX wiek – przekroje. Antologia współczesnej krytyki francuskiej*. Kraków 1991.
- Dybcia K.: *Inwazja esaju*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4.
- Dybcia K.: *Od katolickiej beletrystyki do esaju religijno-filozoficznego*. W: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*. Red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybcia. Lublin 1993.
- Dybcia K.: *Panorama literatury na obczyźnie. Opracowanie przeznaczone dla uczniów szkół średnich*. Kraków 1990.
- Dybcia K.: *Syntezy literatury na obczyźnie*. „Odra” 1985, nr 12.
- Dybcia K.: *Systemy komunikacji literackiej wielkich literatur emigracyjnych*. „Teksty Drugie” 1998, nr 3.
- Dybcia K.: *Tajemnicą Polski jest pamięć Polaków*. „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 10.
- Ellis J.M.: *Literatura utracona. Programy społeczne a rozkład humanistyki*. Przekł. A. Pokojska. „Znak” 2009, nr 10.
- Elzenberg H.: *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Kraków 1994.
- Encyclopaedia Britannica*. T. 8. Chicago 1972.
- Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*. Red. S. Wysłouch, R.K. Przybylski. Poznań 1991.
- Feldman J.: *Rozkład kultury mieszczańskiej*. „Twórczość” 1946, z. 6.
- Fik I.: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. i wstępem opatrzył A. Chruszczyński. Warszawa 1961.
- Fik M.: *Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po październiku 1956*. Warszawa 1997.
- Fik M.: *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. Londyn 1989.
- Fiut A.: *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1981.
- Flaszen L.: *Na oleju grzechów naszych*. „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 14.

- Frankowiak A.M.: *Być wśród żywych i umarłych. Ewolucja twórczości eseistycznej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Olsztyn 2003.
- Fryde L.: *Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1966.
- Geertz C.: *O gatunkach zmaczonych*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1997.
- Genologia dzisiaj. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.
- Gębala S.: *Eseistyka. Eseistyka społeczno-filozoficzna i refleksje o kulturze*. W: *Literatura polska 1918–1975. Część I. T. 3: 1945–1975*. Red. A. Brodzka-Wald, T. Bujnicki. Warszawa 1996.
- Gębala S.: *Odpowiedzialność za słowo. Felietony i szkice*. Bielsko-Biała 1993.
- Gębala S.: *Wokół eseju*. Bielsko-Biała 2007.
- Głowala W.: *Próba teorii eseju literackiego*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Warszawa 1983.
- Głowiński M.: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury. Seria 2: Prace z lat 1965–1974*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987.
- Głowiński M.: *Małe szkice: esej i kicz*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 51–52.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986.
- Gołubiew A.: *Nasz stosunek do średniowiecza*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 13.
- Gotowski B.: *O potrzebie eseju. Rozmowa z prof. Czesławem Bobrowskim*. „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 3.
- Górski K.: *Wartości wychowawcze humanistyki*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 5.
- Grochowski G.: *Pośmiertny tryumf genologii*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5.
- Grodzki B.: *Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych” Czesława Miłosza*. Lublin 2002.
- Gruszka M.: *Co dalej z polskim esejem? Przypadek Andrzeja Stasiuka*. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. Krakowiak. Katowice 2007.
- Grzmil-Tylutki H.: *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*. Kraków 2007.
- Grzybowski K.: *W klimacie hitleryzmu*. „Twórczość” 1946, z. 1.
- Heck D.: *Esej*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Heck D.: *Spór czy lament? Wokół problemów aksjologicznych w eseistyce polskiej (1957–1989)*. Wrocław 1996.

- Heck D.: *W stronę morfologii kultury. Perspektywy literaturoznawstwa wobec tzw. końca teorii literatury*. Wrocław 2011.
- Heck D.: *Wstęp. Esej – gatunek uwikłany w paradoksy*. W: *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*. Wybór i oprac. D. Heck. Wrocław–Warszawa–Kraków 2003.
- Heistein J.: *Powieść eseistyczna*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1976, z. 2.
- Herbert Z.: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Lublin 1991.
- Herling-Grudziński G.: *Dziennik pisany nocą 1971–1972*. Warszawa 1990.
- Herling-Grudziński G.: *Dziennik pisany nocą 1973–1979*. Warszawa 1990.
- Herling-Grudziński G.: *Dziennik pisany nocą 1989–1992*. Warszawa 1997.
- Herling-Grudziński G., Bolecki W.: *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa 1997.
- Hertz P.: *Snobizm i postępy*. „Kuźnica” 1947, nr 3.
- Hilsbecher W.: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. Lichański. Przeł. S. Błażut. Warszawa 1972.
- Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 1–2. Red. Z. Andres, J. Pasternski. Rzeszów 2010.
- Iwaszkiewicz J.: *Notatki o Tolstoj*. „Kuźnica” 1947, nr 13.
- Janion M.: *Tragizm, historia, prywatność*. Kraków 2000.
- Januszkiewicz M.: *Ku teoretycznej wielości (w sprawie teorii słabych)*. W: „Przestrzenie Teorii”. T. 5. Poznań 2005.
- Jarczyńska M.: *Problematyka i metoda twórcza w „Ferdynandzie”*. „Twórczość” 1945, z. 5.
- Jarosiński Z.: *Literatura lat 1945–1975*. Warszawa 1997.
- Jarzębski J.: *Literatura polska na wygnaniu (1939–1950)*. W: Idem: *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992.
- Jasienica P.: *Wojny, których nie było*. „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 13.
- Jasienica P.: *Relacje dwóch ambasadorów*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 14–15.
- Jastrun M.: *Na marginesie „Martwej pogody” Staffa*. „Kuźnica” 1946, nr 21.
- Jędrychowska M. i in.: *To lubię! Program nauczania języka polskiego w klasach I–III liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego oraz w klasach I–IV technikum*. Kraków 2002.
- js [J. Sieradzki – ?]: „Wiadomości” londyńskie. „Odrodzenie” 1946, nr 30, s. 10.
- Kałużński Z.: *Czy „Lalka” jest powieścią o zniechęconym mieszczeniu?* „Kuźnica” 1947, nr 26.
- Kaniewska B.: *Metatekstowy sposób bycia*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5.
- Karpiński W.: *Czytając Stempowskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 49.

- Karpiński W.: *Proza Herlinga-Grudzińskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 29.
- Karpiński W.: *Szkice Jeleńskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 9.
- Karpiński W.: *Wyjście z milczenia*. „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 7.
- Kaszubski P.: *Esej – prostota angielskiej prozy w pigułce*. „Polonistyka” 1994, nr 2.
- Każmierczyk A.: *Rola Jerzego Stempowskiego w kształtowaniu linii programowej „Kultury”*. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. Krakowiak. Katowice 2007.
- Kieniewicz S.: *Rodowód inteligencji polskiej*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 15.
- Kijowska K.: *Wprowadzenie*. W: A. Kijowski: *Bolesne prowokacje*. Poznań 1989.
- Kijowski A.: *Arcydzieło nieznane*. Kraków 1964.
- Kijowski A.: *Rachunek naszych słabości*. Warszawa 2009.
- Kisielewski S.: „Mitologia” zwycięża! „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 29.
- Kisielewski S.: *Komu potrzebna jest Polska?* W: *Antologia polskiego eseju literackiego w opracowaniu szkolnym*. Wybór, wstęp i objaśnienia M. Krakowiak. Oprac. dydaktyczne K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 1998.
- Kleiner J.: *Zarys dziejów literatury polskiej*. Przejrzeli i uzupełnili S. Kawyn, J. Spytkowski, T. Ulewicz. Wrocław-Warszawa-Kraków 1965.
- Koniec lat osiemdziesiątych* [ankieta z udziałem J. Błońskiego, J. Jarzębskiego, M. Wojdyły]. „NaGłos” 1990, nr 1.
- Kopczyk M.: *Refleksja nad kulturą w pisarstwie Andrzeja Bobkowskiego. Aradia i apokalipsa*. Katowice – Warszawa 2003.
- Kornhauser J.: *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*. Kraków 1995.
- Kornhauser J., Zagajewski A.: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.
- Kotarbiński T.: *Słowo wstępne*. W: F. Bacon: *Eseje*. Warszawa 1959.
- Kott J.: *Lustro*. Warszawa 2000.
- Kott J.: *O laickim tragizmie*. „Twórczość” 1945, z. 2.
- Kowalczyk A.S.: *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*. Warszawa 1990.
- Kozicka D.: *Bogusław Grodzki, Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych” Czesława Miłosza*. [rec.]. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.
- Kozicka D.: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003.

- Kozłowski K.: „Podróże do piekieł”. O eseistyce Bolesława Micińskiego. Poznań 1996.
- Krakowiak M.: *Katastrofizm – personalizizm – realizm. O krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*. Kraków 2001.
- Krakowiak M.: *Meandry światopoglądu krytyka*. „Ruch Literacki” 2004, z. 3.
- Krasucki E.: *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza – biografia polityczna*. Warszawa 2009.
- Kryzys czy przełom. *Studia z teorii i historii literatury*. Red. M. Lubelska, A. Łebkowska. Kraków 1994.
- Krzyżyk D., Zeler B.: *Odcień słowa. Program nauczania języka polskiego w klasach I–III liceów ogólnokształcących i liceów profilowanych. Kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym*. Katowice 2002.
- Kubacki W.: *Mauriac*. „Twórczość” 1948, z. 1.
- Kubiak Z.: *Półmrok ludzkiego świata*. Kraków 1963.
- Kubiak Z.: *Szkola stylu. Eseje o tradycji poezji europejskiej*. Warszawa 1972.
- Kuczyńska-Koschany K.: *Istnienie: przeliterować. O IX elegii duinejskiej Rainera Marii Rilkego*. „Topos” 2005, nr 4.
- Lem S.: *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*. Warszawa 2009.
- Leśmian B.: *Poezje wybrane*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Lichański S.: *Esej. Szkic. Krytyka literacka*. W: „Rocznik Literacki” 1972. Warszawa 1973.
- Lichański S.: *Esej. Szkic. Krytyka literacka. Felieton*. W: „Rocznik Literacki” 1973. Warszawa 1974.
- Linde M.S.B.: *Słownik języka polskiego*. T. 3. Lwów 1857.
- Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 1. Red. M. Pytasz. Katowice 1994.
- Literatura Polski Ludowej. Oceny i prognozy. Materiały z konferencji pisarzy w lutym 1985 roku*. Układ tekstów i wstęp J. Adamski. Warszawa 1986.
- Literatura. Teoria. Metodologia*. Red. D. Ulicka. Warszawa 1998.
- Liternet. Literatura i internet*. Kraków 2002.
- Litwin A.: *O społecznej genealogii inteligencji polskiej*. „Kuźnica” 1946, nr 14.
- Loba M.: *Francuska szkoła pisania eseju*. „Polonistyka” 1994, nr 2.
- Lukács G.: *O istocie i formie eseju: list do Leo Poppera*. W: Idem: *Pisma krytyczno-teoretyczne Georgya Lukácsa 1908–1932*. Wybór i wstęp S. Morawski. Warszawa 1994.
- Łukasiewicz J.: *Republika mieszkańców*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1974.
- Makowiecki T.: *Literatura felietonowa*. W: „Rocznik Literacki”. Warszawa 1936.
- Makowiecki T.: *Literatura felietonowa*. W: „Rocznik Literacki”. Warszawa 1937.

- Markiewicz H.: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980.
- Markiewicz H.: *Wstęp*. W: S. Brzozowski: *Eseje i studia o literaturze*. T. 1. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- Markowski M.P.: *Czy możliwa jest poetyka eseju?* W: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasik. Warszawa 1995.
- Markowski M.P.: *Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne*. Kraków 2004.
- Markowski M.P.: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001.
- Markowski M.P.: *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków 2009.
- Matusz S.: *Narkoeseje*. Katowice 2004.
- Matuszewski R.: *Esej. Szkic. Krytyka literacka*. W: „Rocznik Literacki” 1965. Warszawa 1967.
- Matuszewski R.: *Powieść o wielkiej iluzji*. „Kuźnica” 1946, nr 22.
- Mazur D.: *Między Wschodem a Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapskiego*. Kraków 2004.
- Micińska-Kenarowa H.: *Długi wdzięczności*. Warszawa 2003.
- Miciński B.: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Kraków 1970.
- Miłosz Cz.: *Faulkner*. „Odrodzenie” 1947, nr 24.
- Miłosz Cz.: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przeł. M. Tarnowska. Kraków 1993.
- Miłosz Cz.: *La Combe*. W: S. Vincenz: *Po stronie dialogu*. T. 1. Warszawa 1983.
- Miłosz Cz.: *Legends nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*. Kraków 1996.
- Miłosz Cz.: *List pół-prywatny o poezji*. „Twórczość” 1946, z. 10.
- Miłosz Cz.: *Massachusetts*. „Odrodzenie” 1946, nr 31.
- Miłosz Cz.: *Niemoralność sztuki*. „Życie Literackie” 1981, nr 24.
- Miłosz Cz.: *O poezji polskiej czasu wojny*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 50.
- Miłosz Cz.: *Przedmowa*. W: S. Vincenz: *Po stronie pamięci. Wybór esejów*. Paryż 1965.
- Miłosz Cz.: *Przedmowa*. W: S. Vincenz: *Po stronie dialogu*. T. 1. Warszawa 1983.
- Miłosz Cz.: *Wprowadzenie w Amerykanów. (Rzecz o poezji amerykańskiej)*. „Twórczość” 1948, z. 5.
- Miłosz Cz.: *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. Kraków 1998.
- Miłosz do członków „Solidarności”*. „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 12.
- Morawski S.: *Dlaczego dzieło powinno być realistyczne?* „Twórczość” 1949, z. 11.

- Naganowski E.: *Powieść jako esej, esej jako powieść*. „Teksty” 1976, nr 4–5.
- Nasiłowska A.: *Trzydziestolecie 1914–1944*. Warszawa 1995.
- Nawarecki A.: *Pokrzywa*. Chorzów–Sosnowiec 1996.
- Nowak Z.J.: *Wśród pisarzy i uczonych. Szkice historycznoliterackie*. Katowice 1980.
- Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.
- Olejniczak J.: *Esej i dziennik na emigracji*. W: *Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 1. Katowice 1994.
- O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach rozmawiają Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski. Toronto – Rzeszów 2006.
- Opacki I.: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1: *Prace z lat 1947–1964*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987.
- Orlicki S.: *Próba typologii eseju na tle rozważań o zakresie nazwy genologicznej i strukturze gatunku*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”. Seria I, z. 35. Łódź 1980.
- Ostrowski W.: *Esej*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1965, z. 2.
- Pacholski A.: *Brulion paryski*. Kalisz 2000.
- Parandowski J.: *Alchemia słowa*. „Twórczość” 1946, z. 12.
- Parandowski J.: *Alchemia słowa*. Warszawa 1986.
- Parandowski J.: *Ekonomiczne kłopoty literatury*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 16.
- Paźniewski W.: *Gramatyka rozproszenia*. Sosnowiec 1995.
- Paźniewski W.: *Życie i inne zajęcia*. Warszawa 1982.
- Peiper T.: *O tańcach artystycznych*. „Twórczość” 1948, z. 4.
- Pisarz na obczyźnie*. Red. T. Bujnicki, W. Wyskiel. Wrocław–Warszawa–Kraków 1985.
- Plucińska-Smorawska K.: *Między historią a literaturą. O „Szkicach piórkem” Andrzeja Bobkowskiego*. Warszawa 2005.
- Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław–Warszawa–Kraków 1982.
- Pollakówna J.: *Józefa Czapskiego pisanie o sztuce*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 50.
- Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*. Red. R. Cudak. Warszawa 2009.
- Polska genologia lingwistyczna*. Red. D. Ostaszewska, R. Cudak. Warszawa 2008.
- Polska genologia literacka*. Red. D. Ostaszewska, R. Cudak. Warszawa 2007.

- Polski esej. Studia.* Red. M. Wyka. Kraków 1991.
- Pomian K.: *W kręgu Giedroycia*. Warszawa 2000.
- Potrykus-Woźniak P.: *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*. Warszawa – Bielsko-Biała 2010.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. Red. H. Zgółkowa. Poznań 1999.
- Przybylski R.: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998.
- Przybylski R.: *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*. Kraków 1995.
- Przybylski R.: *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966.
- Przybylski R.: *Klasycyzm i sentymentalizm po trzecim rozbiórce (1795–1830)*. W: A. Witkowska, R. Przybylski: *Romantyzm*. Warszawa 1997.
- Przybylski R.: *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*. Warszawa 2003.
- Przybylski R.: *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1999.
- Przybylski R.: *Sardanapal. Opowieść o tyranii na pożegnanie ohydneho stulecia*. Warszawa 2001.
- Rabizo-Birek M.: *Polonistyka na rozdrożu*. „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2.
- Radziwiłł K.: *Od faszyzmu do demokracji poprzez obozy koncentracyjne*. „Odrodzenie” 1945, nr 33.
- Regiewicz A.: *Dialog ze światem. Program nauczania języka polskiego dla liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego i technikum (zakres podstawowy i rozszerzony), towarzyszący podręcznikom do kształcenia literackiego – autorstwa Andrzeja Borowskiego (kl. I), Mariana Stali (kl. II), Marty Wyki (kl. III), i językowego – autorstwa Renaty Przybylskiej (kl. I–III)*. Kraków 2002.
- Rogoziński J.: *Esej. Szkic. Krytyka literacka. Felieton*. W: „Rocznik Literacki” 1975. Warszawa 1978.
- Roszak J.: *Marienleben Dürera – Rilkego – Hindemitha budowanie apokryfów*. „Topos” 2005, nr 4.
- Rowiński C.: *Esej i światopogląd*. „Literatura” 1980, nr 427.
- Rozmowa z Józefem Czapskim* [rozm. Z. Kruszyński]. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 1.
- Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. Wyśłouch, B. Przymuszała. Warszawa 2009.
- Sawicki S.: *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?* W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1976.

- Sendyka R.: *Esej i ekfrazja* (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk). W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa 2010.
- Sendyka R.: *Niespieszny przechodzień*. „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 44.
- Sendyka R.: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006.
- Sikora I.: *U źródeł eseju*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 3.
- Skarga B.: *O filozofię bać się nie musimy*. Szkice z różnych lat. Warszawa 1999.
- Skwarczyńska S.: *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze*. W: *Problemy nauki o literaturze*. Seria 1: *Prace z lat 1947–1964*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987.
- Skwarczyńska S.: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wyd. 2. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987.
- Skwarczyńska S.: *Szkice i felietony*. W: „Rocznik Literacki”. Warszawa 1939.
- Skwarczyńska S.: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.
- Skwarczyńska S.: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965.
- Skwarczyńska S.: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź 1947.
- Słownik języka polskiego*. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. Warszawa 1902.
- Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. Warszawa 1963.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
- Słownik współczesnego języka polskiego*. Red. B. Dunaj. Kraków 2000.
- Smulski J.: *Konwencje i gatunki literackie*. W: *Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Z. Łapiński, W. Tomasik. Kraków 2004.
- Sokołowski K.: *Odpowiedź emigrantom*. „Kućnica” 1946, nr 39, s. 1–2.
- Spectator*. Wybór, przekł., wstęp i objaśnienia Z. Sinkowa. Wrocław–Kraków 1957.
- Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2002.
- Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1998.
- Stalin J.: *Przyczynek do niektórych zagadnień językoznawstwa. Odpowiedź tow. Kraszeninnikowej*. „Twórczość” 1950, z. 8.
- Stalin J.: *W sprawie marksizmu w językoznawstwie*. „Twórczość” 1950, z. 7.
- Stasiuk A.: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2001.

- Stefana Kołaczkowskiego pisma wybrane. T. 2: *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*. Warszawa 1968.
- Stempowski J.: *Eseje*. Kraków 1984.
- Stempowski J.: *Od Berdyczowa do Lafitów*. Wołowiec 2001.
- Stempowski J.: *Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice*. Kraków 1999.
- Stempowski J.: *Szkice literackie*. T. 1: *Chimera jako zwierzę pociągowe. 1926–1941*. Warszawa 2001.
- Stempowski J.: *Szkice literackie*. T. 2: *Klimat życia i klimat literatury. 1948–1967*. Warszawa 2001.
- Stępień M.: *Dalekie drogi literatury polskiej (szkice o literaturze emigracyjnej)*. Kraków 1989.
- Stępień M.: *Spór o spuściznę po Stanisławie Brzozowskim*. Kraków 1976.
- Strzelecka J.: *O ustawie o cenzurze*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 8.
- Szulkowski A.: „Nie można świata zostawić w spokoju”. *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Lublin 1992.
- Szczepański J.J.: *Autograf*. Warszawa 1979.
- Szczepański J.J.: *Przed nieznanym trybunałem*. Warszawa 1975.
- Szczepański J.J.: *Rafa*. Warszawa 1974.
- Szczerbakiewicz R.: *Reportaż jako zarys eseju*. „Wędrowki śródziemnomorskie” Jerzego Ciechanowicza. W: *Wokół reportażu podróżniczego*. Red. E. Malinowska, D. Rott, współpr. A. Budzyńska-Daca. Katowice 2004.
- Szuman S.: *O dowcipie i humorze. Szkic psychologiczny*. Lwów 1938.
- Szuman S.: *O sprycie*. „Twórczość” 1947, z. 4.
- Szymański W.P.: „Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie (1945–1950). Wrocław–Warszawa–Kraków 1981.
- Święch J.: *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa 1997.
- Tatarkiewicz W.: *Eseje Dawida Hume’a*. W: D. Hume: *Eseje z dziedziny moralności i literatury*. Warszawa 1955.
- Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. T. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*. Warszawa 1990.
- Tatarkiewicz W.: *Parerga*. Warszawa 1978.
- Taylor Ch.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Warszawa 2001.
- Terlecki T.: „Pan Jerzy”. „Dialog” 1981, nr 9.
- Trzynadlowski J.: *Gatunek a rodzaj literacki*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987.
- Twardowski K.: *O czynnościach i wytworach*. W: Idem: *Wybrane pisma filozoficzne*. Warszawa 1965.

- Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. Zabierowski. Katowice 1995.
- Uniłowski K.: *Czy gatunki i konwencje ewoluują (dzisiaj)?* „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
- Vincenz S.: *Po stronie dialogu*. T. 1. Warszawa 1983.
- W podróży. Rozważania o eseju* [dyskusja]. „Więź” 1986, nr 2–3.
- Walas T.: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków 1993.
- Wasiutyński J.: *Wstęp do historii człowieka*. „Twórczość” 1947, z. 2.
- Wellek R., Warren A.: *Teoria literatury*. Warszawa 1976.
- Werner A.: *Świadomość kryzysu a kryzys świadomości. (O esejach Czesława Miłosza)*. „Teksty” 1981, nr 4–5.
- Wielka nadzieja*. Rozmowa T. Mazowieckiego i K. Wyszowskiego z Cz. Miłoszem. „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 11.
- „Więź” 1884, nr 10.
- Winicka E.: *Klucz wyuczony. Rozmowa z Włodzimierzem Paszyńskim*. „Polityka” 2008, nr 21.
- Wiszniewska M.: *Stańczyk Polski Ludowej. Rzecz o Stefanie Kisielewskim*. Katowice – Warszawa 2004.
- Witkowska A.: *Z zagadnień teorii eseju*. „Ruch Literacki” 1981, z. 2.
- Wittbrot M.: *O przyjaźni i samotności*. „Topos” 2005, nr 4.
- Wittlin J.: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Kraków 2000.
- Woźniakowski J.: *Sprawa malarstwa*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 37.
- Wroczyński T.: *Esej – zarys teorii gatunku*. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5/6.
- Wróblewski M.: *Moda na eseje? (Między szkołą eseju i esejem szkoły)*. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2001, nr 1–2.
- Wspomnienia Józefa Czapskiego*. „Więź” 1981, nr 2.
- Wyka K.: *Faust na ruinach*. „Odrodzenie” 1946, nr 45.
- Wyka K.: *Haus Kressendorf w hrabstwie tęczynskim*. „Odrodzenie” 1945, nr 14.
- Wyka K.: *Łowy na kryteria*. Warszawa 1965.
- Wyka K.: *Nad archiwum „Twórczości”*. „Magazyn Kulturalny” 1973/1974, nr 4/1.
- Wyka K.: *Obrona van Meegerena*. „Odrodzenie” 1947, nr 21.
- Wyka K.: *Ogrody*. „Odrodzenie” 1947, nr 10.
- Wyka K.: *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*. „Twórczość” 1947, z. 9.
- Wyka K.: *Porozmawiajmy o essayu*. „Odrodzenie” 1947, nr 29.
- Wyka K.: *Porozmawiajmy o essayu*. W: Idem: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956.

- Wyka K.: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1977.
- Wyka K.: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*. Kraków 2000.
- Wyka K.: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956.
- Wyka K.: *W lesie rzeźb*. „Twórczość” 1948, z. 11.
- Wyka K.: *Życie na niby*. Kraków 2010.
- Wyka M.: *Uwagi o polskim esej*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991.
- Z „Czarnej księgi cenzury PRL”. Wywiad z Tomaszem Strzyżewskim. „Aneks. Kwartalnik polityczny” 1977, nr 16–17.
- Zaczkowski P.: *Śnimy nasz sen*. „Kameralnik. Gazeta XVI Górnośląskiego Festiwalu Sztuki Kameralnej” 9 listopada 2007.
- Zagórski J.: *Śmierć Słowackiego*. „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 14–15.
- Zawadzki A.: *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. Kraków 2001.
- Zawodziński K.W.: *W sprawie genealogii inteligencji polskiej*. „Kuźnica” 1946, nr 12.
- Zgorzelski Cz.: *Duma, poprzedniczka ballady*. Toruń 1949.
- Zieliński J.: *Vincenz jako czytelnik*. „Twórczość” 1980, nr 9.
- Znaniński F.: *Upadek cywilizacji zachodniej. Szkic z pogranicza filozofii, kultury i socjologii*. Poznań 1921.
- Żeleński (Boy) T.: *Od tłumacza*. W: *M. de Montaigne: Próby*. Warszawa [1931–1932].
- Żółkiewski S.: *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979.

Indeks osobowy*

A

Adamowicz-Pośpiech Agnieszka
(tłum.) 140
Adamski Jerzy 123
Addison Joseph 141
Adorno Theodor W. 208
Albérés René-Marill 90
Ambrożewicz Zbigniew 47
Ampère André Marie 88
André Francis 227
Andres Zbigniew 187, 244
Andruchowycz Jurij 155
Andrzejewski Jerzy 46, 47, 73, 105
Arnold Matthew 140
Arystoteles 16, 208
Augustyn św. 245

B

Bacon Francis 22, 32, 42, 87, 88, 89,
97, 102, 139, 140
Baczyński Krzysztof Kamil 76
Balbus Stanisław 155, 214–215, 230,
253
Balcerzan Edward 82, 195, 215–216
Balzac Honoré de 170

Barańczak Stanisław 55
Barthes Roland 178, 181–182, 185, 233
Bartoszyński Kazimierz 213
Bassaj Maria (tłum.) 163
Bator Joanna 233
Bąkowska Elżbieta 106
Bąkowski Piotr 106
Beardsley Monroe 240
Benda Julien 27
Bereś Stanisław 56, 57, 58, 104
Bergamin José 39
Berger Bruno 205, 241, 242
Bernacki Marek 136, 201
Bernat Marek 122, 128, 201
Białoszewski Miron 225
Bicz Arkadiusz 9, 185, 201
Bielatowicz Jan 55, 64, 121
Bielska-Krawczyk Joanna 185
Bieńczyk Marek 233, 236, 257
Bieńkowska Ewa 99, 100, 123, 135, 236
Biran Maine de 175
Bismarck Otto von 113
Błaut Stanisław (tłum.) 99, 225
Błoński Jan 45, 67, 78, 84, 90–93, 94,
95, 98, 99, 105, 114, 116, 149

* Indeks nie obejmuje *Zestawienia wykorzystanych źródeł*.

Boas Ralph P. 240
 Bobkowski Andrzej 56, 67, 69–70, 85, 127, 250
 Bobrowski Czesław 137–139, 140, 142
 Bocheński Adolf M. 75
 Bolecki Włodzimierz 92, 150, 153–154, 185, 186, 189, 206, 213, 236, 253
 Borejsza Jerzy 26, 27, 38–41, 42, 67, 95, 140
 Borowski Andrzej 144
 Bossuet Jacques-Bénigne 170
 Boy-Żeleński Tadeusz 13, 14, 15, 30, 31, 135, 227
 Brandys Kazimierz 74
 Braun Fritz 245
 Breza Tadeusz 41–43, 67, 78, 91, 95
 Brodziński Kazimierz 19
 Brodzka-Wald Alina 108, 186, 249
 Brzechwa Jan 157
 Brzozowski Stanisław 21–29, 92, 153
 Budzyńska-Daca Agnieszka 232
 Bujnicki Tadeusz 103–104, 120, 121, 249
 Bujnowski Józef 16, 59–60, 97, 98, 121, 134, 239, 240
 Burek Tomasz 84, 106, 128, 221–225
 Burska Lidia 108, 186
 Burzyńska Anna 178

C

Cat-Mackiewicz Stanisław 258
 Chałasiński Józef 74
 Chlipalski Krzysztof 47
 Chmielewska Katarzyna 253
 Chopin Fryderyk 19
 Chwin Stefan 82–83, 103, 233
 Cichy Michał 58
 Ciechanowicz Jerzy 231–232

Cieszkowski Ludwik 19
 Coelho Paulo 234
 Coleridge Samuel 140
 Compagnon Antoine 186
 Conrad Joseph 62, 71, 194
 Cudak Romuald 191, 199, 214
 Cuddon John A. 141
 Culler Johnatan 163
 Cyceron 16, 17
 Cywiński Bohdan 249
 Czaja Dariusz 233
 Czaplewicz Eugeniusz 126, 177
 Czapska Maria 249
 Czapski Józef 33, 54, 56, 67, 71, 117–118, 119, 124, 125, 175, 186, 209, 210, 249, 261
 Czarnik Oskar S. 108
 Czartoryski Adam Kazimierz 19
 Czaykowski Bogdan 45
 Czerniawski Adam 45
 Czerwińska Elżbieta 122
 Czubała Henryk 237, 238
 Czub-Rojewska Jadwiga 144

Ć

Ćwikliński Krzysztof 127

D

Daniel Robert 240
 Daniell B. 164
 Danilewicz-Zielińska Maria 50, 55, 56, 57, 59, 60, 67, 107, 121
 Dante Alighieri 170
 Dąbrowska Maria 78, 91
 Dąbrowski Stanisław 176, 182–183, 184, 186, 187, 212–213, 219
 Defoe Daniel 61, 141
 Derrida Jacques 150, 178, 179, 233

Dębska-Kossakowska Aleksandra 185
 Dmochowski Franciszek Ksawery 7
 Dobosz Andrzej 90, 94–95, 96
 Dobrowolski Antoni B. 72
 Dobrowolski Tadeusz 71, 74
 Dołęga-Mostowicz Tadeusz 83
 Dorn Marek 51
 Doroszewski Witold 7
 Dufrenne Mikel 179
 Dunaj Bogusław 7
 Dunikowski Xawery 72
 Dunin Kinga 257
 Dürer Albrecht 147
 Dybciak Krzysztof 50, 56, 59, 60, 92,
 98–99, 102, 104–105, 106, 107,
 121–122, 123, 126–127, 135–136,
 147, 201, 203–204, 205, 206, 218,
 235, 250–251
 Dygat Stanisław 74
 Dziadek Adam 236
 Dzierżyński Feliks 70

E

Eco Umberto 139
 Einstein Albert 194
 Ellis John M. 162–163
 Elzenberg Henryk 33, 79, 234, 254, 256
 Emerson Ralph W. 170

F

Faulkner William 74
 Feldman Józef 72
 Fik Ignacy 41
 Fik Marta 94, 105, 116
 Fish Stanley 178
 Fiut Aleksander 105
 Flaszen Ludwik 67, 90, 93–94, 95, 96,
 225

Florio John 140
 Folkierski Władysław 63
 Foucault Michel 150, 152, 233
 Franciszek św. (właśc. Bernardone
 Giovanni) 168
 Frankowiak Anita 230
 Fryde Ludwik 27, 172, 189

G

Gauguin Paul 194
 Gazda Grzegorz 136, 200
 Geertz Clifford 212, 233
 Genet Jean 258
 Gębala Stanisław 54, 56, 58, 185, 248–
 250
 Giedroyc Jerzy 57, 58
 Gierek Edward 82
 Glinka Ksawery 249
 Głowala Wojciech 41, 97, 98, 102, 134,
 172, 173, 175, 176, 202–203, 205,
 208, 209, 217, 224, 240, 241
 Głowiński Michał 26, 92, 195, 196,
 259
 Goebbels Joseph 78
 Goethe Johann W. 164, 193
 Gołubiew Antoni 75, 76
 Gombrowicz Witold 55, 57, 58, 85,
 116, 225, 229, 249, 250
 Gomułka Władysław 82
 Gondowicz Jan 94
 Gontarz Beata 157, 263
 Gorbaczow Michaił 258
 Gotowski B. 137–138
 Górnicki Łukasz 19, 97, 122
 Górski Konrad 75
 Greenblatt Stephen J. 233
 Gretkowska Manuela 257
 Grochowski Grzegorz 213

Grodzki Bogusław 236–237
 Gruszka Monika 156
 Grzmil-Tylutki Halina 192–193
 Grzybowski Konstanty 72

H

Handke Mirosław 146
 Hartman Geoffrey 163
 Haupt Zygmunt 67, 236
 Heck Dorota 18, 19, 26, 46, 146, 178,
 200, 207, 219–220, 234, 247, 252
 Heidegger Martin 238
 Heistein Józef 100, 222–223
 Herbert Zbigniew 79, 145, 186, 231,
 233, 236
 Herling-Grudziński Gustaw 55, 56,
 57, 58, 67, 84, 118, 119, 120, 125,
 185, 186, 188, 189, 229–230, 243–
 244, 249
 Hertz Paweł 74, 128
 Heska-Kwaśniewicz Krystyna 230, 257,
 263
 Hilsbecher Walter 99, 225
 Himmler Heinrich 70
 Hindemith Paul 147
 Hitler Adolf 70, 78
 Hnidiuk Jacek 187
 Holmes Olivier W. 36
 Holzer Jerzy 111
 Homer 66, 170
 Horacy 162
 Hugo Victor 100, 164, 223
 Huizinga Johan 75
 Humboldt Alexander von 164
 Hume David 32, 87, 88, 102
 Hutnikiewicz Artur 50

I

Ingarden Roman 168

Irzykowski Karol 15, 27, 36, 181, 221,
 223
 Iwaszkiewicz Jarosław 74, 75, 78, 79,
 91

J

Jagielski Mieczysław 109
 Janion Maria 84, 221, 233
 Janta Aleksander 249
 Januszkiewicz Michał 167, 186
 Jarczyńska Maria 71
 Jaroński Zbigniew 84
 Jaruzelski Wojciech 109–110
 Jarzębski Jerzy 50, 57, 60, 114
 Jasienica Paweł (właśc. Beynar Leon
 Lech) 75–76, 80
 Jasińska-Wojtkowska Maria 203, 251
 Jasiński Janusz 111
 Jastrun Mieczysław 74, 78, 91, 234
 Jeleński Konstanty 55, 118, 136, 249
 Jędrzychowska Maria 145
 Joyce James 221
 Julian Apostata 47
 Just Klaus G. 242

K

Kafka Franz 221
 Kałużyński Zygmunt 14, 16, 85, 133
 Kamińska Anna 234
 Kaniewska Bogumiła 180
 Kant Immanuel 47, 167–168
 Karłowicz Jan 7
 Karol XIV Gustaw (król) 117
 Karpiński Wojciech 107, 117, 118,
 120, 252
 Kartezjusz (właśc. Descartes René) 31,
 140, 245
 Kasperski Edward 167, 170, 180

Kasprowicz Jan 172
Kaszubski Przemysław 142–143
Katon Starszy 18, 78
Kawyn Stefan 26
Kaźmierczyk Adam 56
Keats John 170
Kępiński Antoni 80
Kieniewicz Stefan 75
Kijowska Kazimiera 150
Kijowski Andrzej 67, 84, 90, 113–114,
116, 150, 225
Kisiel Marian 45, 115
Kisielewski Stefan 76, 257–258
Klaczko Julian 19
Klecel Marek 122
Kleiner Juliusz 26, 173
Kończkowski Stefan 172
Kołąkowski Leszek 55, 124, 249
Kołątaj Hugo 19, 97
Komar Michał 233
Konarski Stanisław 19
Kopczyk Michał 69
Kopernik Mikołaj 71
Kornhauser Julian 83, 114, 116
Kotarbiński Tadeusz 22, 89–90, 96
Kott Jan 14, 55, 71, 76, 78, 79, 90, 91,
188, 261
Kowalczyk Andrzej Stanisław 14, 15,
16, 17, 18, 46, 231, 252
Kozicka Dorota 230–231, 233, 237
Kozielecki Józef 215
Kozłowski Krzysztof 47, 208
Kozmian Kajetan 19
Krall Hanna 233
Krasucki Eryk 38
Krasuski Krzysztof 115
Kraus Karl 245
Kristeva Julia 181, 233

Krleża Miroslav 140
Kruk Erwin 111
Kruszyński Zbigniew 118
Kryński Adam 7
Krzyżyk Danuta 145, 146
Kubacki Wacław 71, 74
Kubiak Zygmunt 79, 81
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 147
Kuryluk Józef 233
Kuśniewicz Andrzej 223
Kuźma Erazm 187
Kwiatkowski Jerzy 83, 90

L

Lack Stanisław 30
Lanson Gustave 63
Latour Bruno 233
Lechoń Jan (właśc. Serafinowicz Le-
szek) 120, 249
Leggett Glenn 240
Leibnitz Gottfried Wilhelm 88
Lem Stanisław 161, 162, 249
Leśmian Bolesław 179, 180, 182
Lichański Stefan 80, 81, 99, 225
Linde Samuel Bogumił 7
Litwin Aleksander 74
Loba Mirosław 143
Locke John 88
Lubelska Magdalena 178
Lubomirski Stanisław Herakliusz 19
Lukács György 21, 22, 23
Lytard Jean-François 178

Ł

Łapiński Zdzisław 68
Łebkowska Anna 178
Łojek Jadwiga 144
Łukasiewicz Jacek 83, 84, 190

M

Mach Wilhelm 221
 Maciąg Włodzimierz 90
 Maciejewski Janusz 186
 Mackiewicz Józef 124
 Makowiecki Tadeusz 34, 35
 Malewska Hanna 33, 76
 Malinowska Elżbieta 232
 Malinowski Bronisław 194
 Małcużyński Karol 109–110
 Mann Thomas 83, 100
 Mańkowski Jerzy (tłum.) 166
 Marat Jean-Paul 70
 Marecki Piotr 187
 Marek Aureliusz 16, 18
 Maritain Jacques 75
 Markiewicz Henryk 21, 167, 171–172, 199
 Markowski Michał Paweł 150–153, 154, 181–182, 185, 201, 205–208, 233, 244, 252–253, 255
 Marks Karl 69, 255
 Maroszczuk Grażyna 243–244
 Martini Fritz 241
 Matusz Sławomir 244–245
 Matuszewski Ryszard 74, 79
 Mauriac François 71
 Mazowiecki Tadeusz 58, 106
 Mazur Daria 175
 Meegeren Henricus Antonius van 73
 Mentzel Zbigniew 116
 Michnik Adam 58
 Micińska-Kenarowa Halina 68
 Miciński Bolesław 13, 14, 15, 37, 38, 47–50, 67, 68, 98–99, 102, 122, 136, 137, 167–168, 175, 186, 189, 207–208, 209, 210, 247, 254, 255, 258
 Mickiewicz Adam 74, 157, 194, 260

Miller Joseph Hillis 163
 Miłosz Czesław 14, 15, 16, 46, 55, 57, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 84, 86, 104–107, 115, 116, 117, 120, 124, 126, 194, 236, 237, 247, 249, 252
 Minturno A.S. 164
 Misiorny Michał 123–124
 Mochnecki Maurycy 19, 20
 Mongin Olivier 180
 Montaigne Michel de 17, 18, 26, 30, 31, 32, 33, 39, 40, 42, 62, 72, 87, 88, 89, 99, 102, 117, 122, 135, 139, 140, 143, 145, 164, 165, 170, 199, 206, 210, 227, 252
 Morawski Stefan 22, 72
 Mrożek Sławomir 116
 Musil Robert 100, 221, 223

N

Naganowski Egon 100–101, 140, 221, 223
 Napierski Stefan 36, 41
 Nasiłowska Anna 44, 114
 Nawarecki Aleksander 260–261
 Niedźwiedzki Władysław 7
 Nikifor 227
 Nowaczyński Adolf 26, 27
 Nowak Zbigniew Jerzy 191–192
 Nowakowski Zygmunt 120
 Nycz Ryszard 21, 22, 23, 58, 186, 212, 242–243

O

Okopień-Sławińska Aleksandra 196
 Olejniczak Józef 185, 209, 229, 248
 Opacki Ireneusz 20, 196–198, 199, 213, 220, 232, 233
 Orlicki Sławomir 101–102, 240, 241

Ostaszewska Danuta 191, 200, 214
Ostrowski Witold 97, 98, 135–136,
200–201, 239–240, 241

P

Pacholski Arkadiusz 185
Pankiewicz Józef 71, 72
Paqot Thierry 180
Parandowski Jan 13, 53, 67, 71, 75, 77,
78, 186, 219
Parnicki Teodor 190
Pasterski Janusz 187, 244
Paszyński Włodzimierz 146–147
Pater Walter 140
Pawlikowski Michał 35
Pawlus Marta 136, 201
Pawłowski Włodzimierz (tłum.) 122
Paźniewski Włodzimierz 128, 140,
245–246
Peiper Tadeusz 72
Piechal Marian 34
Pilch Jerzy 257
Piłsudski Józef 34
Platon 16, 18, 170
Plucińska-Smorawska Katarzyna 69
Plutarch 18
Podhorski-Okołów Leonard 74
Pokojska Agnieszka (tłum.) 162
Polgar A. 245
Pollakówna Joanna 118
Pomian Krzysztof 57
Pope Alexander 201, 202
Popper Leo 21, 22
Potocki Jan 79
Potrykus-Woźniak Paulina 156, 159,
201, 202
Proust Marcel 181, 221
Pruszyński Mieczysław 70

Przybylska Renata 144
Przybylski Ryszard 19, 20, 79, 136
Przybylski Ryszard K. 58
Przymuszała Beata 167
Puzyna Konstanty 90
Pytasz Marek 186, 229

R

Rabizo-Birek Magdalena 154
Radziwiłł Krzysztof 74
Regiewicz Adam 145
Rej Mikołaj 97, 201
Rilke Rainer Maria 147
Robespierre Maximilien de 70
Rogoziński Julian 83–84
Rohner Karl 127
Rorty Richard 178, 179
Rosiek Stanisław 83
Roszak Joanna 147
Rott Dariusz 232
Rowiński Cezary 101
Rożek Lucyna 261, 263
Rudnicki Adolf 78, 91, 225
Rymkiewicz Jarosław Marek 81, 233

S

Sakowski Juliusz 249
Saltén Felix 245
Sardanapal 19
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 166
Sawicki Stefan 199–200
Scaliger Julius Caesar 105–166
Schiller Friedrich 164
Schopenhauer Arthur 22, 168
Sendyka Roma 9, 25, 26, 28, 29, 30, 36,
37, 39, 85, 157, 186, 208, 217, 224,
233–234, 236
Seneka 16, 18

- Shakespeare William 161, 170
 Shipley Joseph T. 16, 60, 61, 63, 97, 239–240
 Sieradzki J. 52
 Sikora Irena 16, 17, 20, 99, 201
 Sinkowa Zofia 141
 Skarga Barbara 233, 256
 Skarga Piotr 19, 97
 Skwarczyńska Stefania 32, 35, 42, 133, 139, 163–164, 172–177, 182, 188, 191, 196
 Skwarczyński Adam 34
 Sławiński Janusz 128, 196, 199
 Słowacki Juliusz 19, 76, 194
 Smith Edwin 240
 Smoleński Paweł 58
 Smulski Jerzy 68
 Sokołowski Kazimierz 52
 Sokrates 18
 Sontag Susan 178
 Spengler Oswald 194
 Spytkowski Józef 26
 Staël Germaine de 163
 Staff Leopold 74
 Stala Marian 116, 144
 Stalin Iosif (właśc. Dżugaszwili I.W.) 70, 72
 Starowieyska-Morstinowa Zofia 76, 78, 183
 Stasiuk Andrzej 154–156, 257, 258–259
 Staszic Stanisław 19, 97
 Steele Richard 141
 Stein Gertruda 188
 Stempowski Jerzy (pseud. Hostowiec Paweł) 13, 14, 16, 33, 36, 37, 46, 47, 53, 54, 56, 57, 59, 64, 65, 67, 84, 94, 96, 102, 108, 116, 117, 119, 120, 122, 124, 125, 127, 136, 137, 145, 156, 161–162, 168–169, 170, 186, 189, 209, 210, 229, 233, 247, 252, 254–255, 258, 261
 Stevenson Robert L. 140
 Steward John L. 240, 242
 Stępień Marian 27, 124–126
 Stróżyński Tomasz (tłum.) 186
 Strzelecka Jolanta 110
 Strzelecki Jan 81
 Strzyżewski Tomasz 58
 Sulikowski Andrzej 225
 Szczepański Jan Józef 80, 225–229
 Szczerbakiewicz Rafał 231–232
 Szmidt Andrzej 128
 Szuman Stefan 72, 73
 Szymański Wiesław Paweł 68
 Szymborska Wisława 215
- Ś**
 Śniadecki Jan 19
 Śniadecki Jędrzej 19
 Święch Jerzy 44
 Świętochowski Aleksander 19
- T**
 Tarnowska Maria (tłum.) 15
 Tatarkiewicz Władysław 23, 31, 32, 87–89, 90, 96, 164–165
 Tatarkiewiczowa Teresa 32
 Taylor Charles 243
 Tazbir Mieczysław 90
 Terlecki Tymon 58–60, 62, 64, 67, 84, 107, 117, 120, 121, 134, 240, 249
 Terrasse Jean 200
 Timoszewicz Jerzy 65, 117, 120
 Tischner Józef 233
 Tołstoj Lew 74, 100, 223

Tomasik Wojciech 68, 150, 185, 206,
253
Tomkowski Jan 186, 209, 261
Treugutt Stefan 106
Truffau Paul 63
Trzynadlowski Jan 192, 195
Turnau Jan 111
Twardowski Kazimierz 152, 181
Tynecka-Makowska Słowinia 136, 200

U

Ugrešić Dubravka 140
Ulewicz Tadeusz 26
Ulicka Danuta 167
Unamuno Miguel de 39
Uniłowski Krzysztof 197
Ursel Marian 9, 185, 201

V

Van Tieghem Paul 191
Vincenz Stanisław 14, 16, 46, 54, 56,
65, 66, 67, 85, 116, 119, 122, 124,
126, 127, 247, 249, 252, 253–254,
255, 258

W

Walas Teresa 44
Walker Hugh 240
Wałęsa Lech 106, 109
Warren Austin 167, 169–170
Wasiutyński Jeremi 71
Wat Aleksander 125, 249
Wążyk Adam 68, 75, 221
Wellek René 167, 169–170
Werner Andrzej 106, 107
Wierzyński Kazimierz 120, 124, 249
Winnicka Ewa 146–147
Wiszniewska Monika 76

Witkiewicz Stanisław Ignacy 223, 252
Witkowska Alicja 219
Witkowska Alina 19
Wittbrot Marek 147
Wittlin Józef 33, 37, 53, 54, 56, 84, 116,
120, 125, 126, 127, 137, 145, 209,
210, 249, 250
Wojdyło Marek 114
Wolter (Voltaire; właśc. Arouet Fran-
çois Marie) 39
Woźniakowski Jacek 75
Wroczyński Tomasz 128, 200, 201,
204–205, 218, 242
Wróblewski Maciej 144–145
Wyka Kazimierz 13, 14, 15, 16, 21,
27, 28, 29, 36, 37, 38, 41, 46, 47, 67,
68, 69, 71, 72, 73, 78, 81, 84, 85–86,
92, 93, 96, 111–113, 133, 148, 182,
193–195, 209, 211, 224
Wyka Marta 14, 15, 53, 144, 206, 235–
236, 247
Wyskiel Wojciech 120–121, 122
Wysłouch Seweryna 58, 167, 184, 186,
213–214
Wyspiański Stanisław 33, 172
Wyszkowski Krzysztof 106

Z

Zabierowski Stefan 80, 219, 229, 263
Zaczkowski Piotr 157
Zagajewski Adam 56, 83, 116
Zagórski Jerzy 76, 78, 79
Zawadzki Andrzej 23, 24, 25, 47, 157,
237
Zawodziński Karol Wiktor 74, 75
Zeler Bogdan 145, 146, 230, 257, 263
Zgorzelski Czesław 196–198, 199
Zgółkowa Halina 7

Zieliński Marek 111, 119, 128
Zimand Roman 106, 123
Znaniński Florian 49
Zwierzyński Leszek 219, 263

Ż

Żeleński Tadeusz Boy zob. Boy-Że-
leński Tadeusz
Żółkiewski Stefan 86, 172

Małgorzata Krakowiak

Coping with an essay

Studies on Polish research on a literary essay

Summary

Coping with an essay shows two research perspectives. The part entitled *The presence of an essay in the Polish literature* is a historical perspective of the very phenomenon. Motivating it, the assumption is that writing essays consciously, as texts clearly different from others, by Polish authors has been dated back to the 1920s. A separate, but parallel issue was the ingraining of the term „essay” in the awareness of the participants of the Polish literary life, and various propositions to define its scope. Chronologically, the research and literary reactions to the appearance of subsequent texts referred to as essays were traced. Historical conditions influencing an increase in knowledge on a Polish essay, created and read under the circumstances of both a free flow of ideas, and gradually with a return of the literary diaspora overcome at the end of the century.

The part called *In the circle of the theory* contains five cross-sectional perspectives of an essay, already treated as a defined genealogical model. Analysing various theoretical standpoints, and observing contemporary linguistic tendencies, first terminological misunderstandings were presented, and a suggestion to specify the name designation (in order to achieve a communicative efficiency) was offered. Complex conditions of pronouncing a literary nature of an essay were shown from today's point of view. The author was confirmed in her beliefs that being in favour of the existence of a paradoxically precise genre model of an essay is justified. Finally, the popularization of writing forms deriving from a literary essay in its traditional form (which is still gaining new textual realizations). It concerns both the esseisation of various texts described by researchers for a long time, and a hypothetical prediction concerning significant trends in the Polish literature nowadays.

Małgorzata Krakowiak

Dem Essay entgegenreten

Studien zum Thema: polnische Forschungen über literarisches Essay

Zusammenfassung

Das Buch *Dem Essay entgegenreten* stellt zwei Forschungsperspektiven dar. In dem Teil *Das Essay in der polnischen Literatur* wird das Thema vom historischen Standpunkt aus betrachtet. Die Verfasserin hat angenommen, dass sich polnische Autoren mit dem Essay – als einem separaten literarischen Genre – ganz bewusst seit 20er Jahren des 20.Jhs befassen. Ein ganz anderes Problem ist, wie und in welchem Ausmaß sich die Bezeichnung „Essay“ in dem Bewusstsein der Teilnehmer des literarischen Lebens in Polen eingeprägt hat. Die Verfasserin hat chronologisch die Publikationen untersucht, die eine Reaktion auf erscheinende und als Essays bezeichnete Texte waren. Sie nannte historische Bedingungen, die im 20.Jh für die Entwicklung des Wissens über das polnische Essay ausschlaggebend waren. Das Essay war damals geschrieben und gelesen sowohl beim freien Ideenfluss, wie auch als Ausdruck der Ende des Jahrhunderts wieder überwundenen literarischen Diaspora.

Der Teil *Im Theorienkreis* enthält fünf Querschnitte durch das Essay, das schon als ein bestimmtes genologisches Modell gilt. In Bezug auf verschiedene theoretische Standpunkte und gegenwärtige Sprachtendenzen stellt die Verfasserin terminologische Missverständnisse fest und schlägt zwecks besserer Kommunikationseffektivität vor, das Designat des Namens genauer zu bestimmen. Sie nennt die aus heutiger Sicht komplizierten Bedingungen, die darüber entscheiden, dass ein Essay als ein literarisches Werk betrachtet wird. Die Verfasserin hat sich in der Überzeugung bestärkt gesehen, dass das Vorhandensein von dem präzisen Genre „Essay“ ganz berechtigt ist. Schließlich beschreibt sie die Verbreitung von den Schreibformen, die von dem literarischen Essay in dessen traditioneller Form (die immer wieder neue Textformen annimmt) entstehen. Das betrifft sowohl die von den Wissenschaftlern schon seit langem geschilderte Essayisierung von der Aussage, wie auch die hypothetische Prognose für bedeutende Trends in der heutigen polnischen Prosa.

Redakcja
Barbara Malska

Projekt okładki, stron tytułowych i działowych
Piotr Kossakowski

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Korekta
Mirosława Żłobińska

Skład i łamanie
Marek Zagniński

Copyright © 2012 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2147-9

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 18,5. Ark. wyd. 19,5. Papier
offset. kl. III, 90 g

Cena 24 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.

M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Cena 24 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2147-9